PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

13

ARTE

Editoriale

BRIGANTI: *Milleseicentotrenta, ossia il barocco*
LONGHI: *Stefano Fiorentino* - VOLPE: *Ambrogio Lorenzetti e le congiunture fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*

Antologia di artisti
Antologia di critici
Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno II - Numero 13 - Gennaio 1951

SOMMARIO

Editoriale

GIULIANO BRIGANTI: *Milleseicentotrenta, ossia il barocco* - ROBERTO LONGHI: *Stefano Fiorentino* - CARLO VOLPE: *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Ambrogio Lorenzetti* (r. l.); *Leonardo Boldrini* (F. Zeri)

Di critici: *Evelyn Waugh*, da 'Elena'

APPUNTI

Rosso Fiorentino (r. l.) - *Quaderno di Vuillard* - *H. D. Gronau*

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 400
Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800
(Estero L. 6000)

EDITORIALE

IL LIVELLO MEDIO DELLA NOSTRA CULTURA ARTISTICA. - *In un paese come il nostro, dove è opinabile se la maggior 'gloria della lingua' spetti, nei secoli, alla poesia o non, piuttosto, all'arte figurativa, è però un fatto incontroverso che, per quanto riguarda quest'ultima, la cultura media in ogni strato non è al livello che si vorrebbe, anzi incredibilmente più in basso.*

La constatazione, ovvia ma trascurata, che l'arte figurativa è una lingua particolare con una sua grammatica e una sua sintassi che dovrebbero apprendersi per tempo, quasi assieme con la lingua 'per verba', riapre subito quel problema del relativo insegnamento che ha dato e dà luogo, periodicamente, ad osservazioni e proposte diverse.

Come si sta infine con l'insegnamento di quella lettura *artistica che non può essere, pure nei suoi varî gradi, altro che un avviamento 'storico', da prima più elementare, poi sempre più complesso e spiegato?*

I fanciulli delle scuole primarie (a parte i rovesci dei loro quadernetti con le effigi in 'cromolito' di Raffaello e Leonardo, Michelangelo e Tiziano) hanno a disposizione qualche ora per quel disegno libero che è costrizione ad uno stadio preistorico da cui l'allievo, fortunatamente, non tarda ad uscire da solo; e qualche altra per il disegno dal vero; quest'ultimo continuandosi anche nelle scuole medie, dove — differenza da rilevare — la poesia non si studia già dal vero, *ma dalla poesia stessa. Ci si può infatti domandare: perchè gli allievi del ginnasio inferiore leggono già Fedro o Cesare e non leggono affatto Apollonio, Dioscuride o il Maestro di Traiano? Questo metodo di riservare all'arte, come se non fosse anch'essa* poesia, *un trattamento diverso che alla poesia, è pure un curioso residuo tra romantico e positivistico poggiato sull'illusione che l'imitazione della natura venga più buona per l'arte che per l'iniziazione letteraria. Nessuno si arrischierebbe a insegnare prima a scrivere che a leggere; ma per l'arte si fa questo e peggio, perchè, in arte, lo scrivere non è neppure più segno convenzionale, ma già composizione libera!*

Del resto, avrei caro sapere quanti pittori (o, alla peggio, quanti critici d'arte) si siano autorivelati, da quando codesta innovazione (ai giorni, credo, della riforma Bottai) è stata immessa nell'insegnamento medio. Lasciamo andare! La vocazione vera dell'artista

(o del critico) si rivela piuttosto dinnanzi a un tramonto dipinto *che a un tramonto* vero*; e il commercio diretto con la natura è affare di così intensa maturità spirituale da doversi serbare per ultimo. Giotto fanciullo disegnava le pecore dal vero; ma perchè era già maturo per farlo. Beati i precoci!*

Mi si obbietterà a questo punto che non mancano, in quelle scuole, neppure gli esercizi di disegno geometrico e ornamentale; ma qui è altrettanto pericolosa la preferenza che, così, si viene a riservare ad un solo aspetto, e fra i più fossili, della grammatica storica dell'arte; un aspetto che risale infatti all'accademismo neoclassico.

Non valichiamo, del resto, il confine che immette nei licei artistici e nelle accademie di belle arti, sulla cui confusione didattica ed estetica non è il caso di infierire, dopo che tanti l'hanno fatto; restiamo nel campo della cultura artistica per tutti e al suo generale significato umanistico.

E vediamo allora che cosa sia avvenuto da quando la 'storia dell'arte' si è affacciata timidamente (circa trenta o quarant'anni fa) nei licei classici. C'è bisogno di rivelare che, per il suo orario ridottissimo e un cumulo di altre ragioni, essa vi ha fatto e vi fa tuttora la figura di 'parente pauvre'; e che la sua autorità effettiva non è, ancor oggi, superiore a quella dell'insegnamento di ginnastica?

Un voto insufficiente nella storia dell'arte all'esame di maturità classica non ha mai impedito a uno studente di sbucare all'università; quasi fosse più importante per l'apertura mentale di un adolescente sapere chi siano, anzi che cosa *siano, il Poliziano o il Tasso, che non Masaccio o il Caravaggio.*

A questa condizione insopportabile cercarono prima di ovviare gli sforzi isolati dei valenti ma troppo rari specialisti che (almeno nei grandi centri dove hanno sede anche uffici d'arte statale) riescono a dedicare qualche ora di 'straordinario' per aprire alle menti giovani il mondo inestimabile della poesia 'in figura'. Ma la condizione resta pietosa nelle amplissime zone periferiche dove quell'insegnamento procede barcollando, con mezzi di fortuna; affidato, com'è, a docenti di altre discipline spesso incomunicanti con la nostra; o, magari, al parroco che ha fatto dar l'ultima mano di colore alla sua Madonna miracolosa o al pittore locale di paesaggetti o di ritrattucci di buona fede.

Più recentemente, e dopo nuovi sforzi da parte della cultura universitaria, si istituì, per l'insegnamento medio della materia, un esamino di abilitazione che, non dubito, avrà portato qualche sporadico vantaggio; da poco, infine, il Ministero si è deciso a creare per la storia dell'arte un primo gruppo di cattedre di ruolo che, se non vengano a urtare contro situazioni già acquisite, recheranno qualche ulteriore vantaggio con l'ingresso di altri specialisti; gente che, di solito, si è esercitata nella materia fin dall'Università.

Ma proprio a questo punto insorge il problema più delicato. Questo sistema degli 'specialisti' versati col contagocce dall'alto, è veramente il più adatto per agire in profondità sulla condizione della cultura artistica media al momento del suo formarsi? E in che rapporto produttivo esso sta con l'insegnamento superiore?

Proprio sulle esigenze specialistiche della nostra disciplina fa leva, per esempio, un appello per la istituzione di una 'Facoltà Universitaria dell'Arte', emesso da una insegnante della materia nell'Accademia di Brera, Eva Tea, e apparso nel numero del 31 *dicembre u. s. di un organo ufficioso: il 'Notiziario della Scuola e della Cultura' a cura dell'Ufficio Stampa del Ministero della P. Istruzione.*

A sentire la proponente, qui sarebbe il toccasana per ciò ch'essa chiama, con giusta ferocia, 'l'analfabetismo artistico delle classi colte'. Si tratterebbe di una facoltà dove convogliare, oltre alla storia dell'arte vera e propria, tutti gli insegnamenti affini di archeologia, estetica, storia della critica, scienza del restauro, scienza del colore, fisica e chimica applicata all'arte, storia dell'architettura, urbanistica, scienza dell'antiquariato, museografia e via dicendo'.

La proponente è convinta che questa idea farà molta strada. Io mi auguro invece che non ne faccia punta. E perchè?

Perchè tutto questo non porterebbe che a un'ulteriore specializzazione dei nostri studi e perciò a una loro progressiva segregazione dal corpo di una cultura di lata accezione umanistica, su cui soltanto può fondarsi una più rapida diffusione di quella cultura artistica media, che si auspica a tutti. Le parti di scienza che possono qua e là toccare alla pratica e alla tecnica dell'arte e della conservazione dell'arte non vanno distolte dalle loro sedi naturali che sono le facoltà scientifiche; quanto alla storia dell'arte antica e moderna, alla estetica, alla storia della critica d'arte e simili, esse staranno

sempre, di diritto, nel piano umanistico delle facoltà storico-filosofico-letterarie dove si insegna da sempre la storia della poesia.

E poichè ci stanno già — non esiste oggi una facoltà di lettere dove, bene o male, non si professi la storia dell'arte, — sembrerebbe da concludere che non ci sia più altro da fare e che tutto si svolga nel migliore dei modi. Ma qui invece giunge la nota più dolente. La storia dell'arte non funziona sul piano universitario perchè non ha funzionato nelle scuole medie; non ha autorità sufficiente e non interessa la massa degli studenti universitari perchè non lascia prevedere uno sbocco ampio e naturale nell'insegnamento medio, dove si ha cura di giovani spiriti al punto più delicato dell'apertura mentale.

Dai nostri poveri e malmessi Istituti di Storia dell'Arte è gran cosa se riesciamo ad estrarre ogni anno uno o due studenti particolarmente dotati, per convogliarli alla carriera specialistica dell'Amministrazione delle Belle Arti e al più lontano miraggio dell'insegnamento superiore. Ma che conta tutto questo per la cultura media, buona per tutti?

Ora. Se la storia dell'arte è storia di un aspetto della poesia — e, in Italia, di un aspetto, per molti secoli, straordinariamente alto — nessun dubbio ch'essa debba restare strettamente a fianco e muoversi alla pari con la storia della letteratura e della poesia 'per verba'. Ma è pur chiaro che gli studenti di letteratura non s'interesseranno della storia dell'arte, finchè saranno certi di non doverla mai insegnare nelle scuole medie! E allora? La soluzione pratica (ma anche ideale) da proporre sarebbe forse quest'altra: che i concorsi di esame per l'insegnamento nelle scuole medie fossero, con nuova legge, *banditi per* cattedre unite di storia della letteratura e di storia dell'arte *a orario paritetico. Così soltanto la iniqua condizione odierna sarebbe sanata alla base, e, in un breve volger d'anni, gli studenti medi giungerebbero all'università con quel grado decente di preparazione storico-artistica che consentirebbe ai docenti universitari di poter professare finalmente 'storia della poesia figurativa' e non soltanto della 'grammatica' di essa come spesso ci tocca fare per lo stato di completa ignoranza in cui oggi, salvo insignificanti eccezioni, la gioventù ci perviene dai licei.*

Come primo riflesso in un più vasto strato culturale, non avverrebbe più che i docenti di letteratura ammutoliscano o balbettino di

fronte al quesito più elementare di lettura dei testi figurativi. Non credo infatti di fare ingiuria ad alcun collega osservando che — a parità d'intelletto — un docente universitario di storia dell'arte ha, comunemente, una cultura media letteraria molto superiore alla cultura media figurativa del collega docente di letteratura.

E togliamoci pure dai banchi e dalle cattedre della scuola vera e propria. Ma sarà proprio uscendo dai banchi della scuola media, che i giovani, anche destinati a campi diversi, potranno, su quella prima cultura fatta solidale dalla nuova riforma, muoversi agevolmente come persone non affatto digiune; capaci di rispondere ad un'opera d'arte, in una esposizione o in un museo, e in grado di decifrare decentemente tanto una poesia di Ungaretti o di Bertolucci che un dipinto di Morandi o di De Pisis.

Sarei curioso di sapere che cosa pensino di questa mia proposta gli amici letterati e, intendo, non gli universitari soltanto, ma tutti che abbiano alle spalle un certo studioso corso. Il primo cui rivolgerei la domanda è l'amico Angioletti che, in un recentissimo articolo sul 'Mondo', scopre, ottimisticamente, nei letterati in genere un interesse diretto per le arti figurative che io non riesco a vedere fuori di qualche celebre eccezione come il Cecchi, il Raimondi, il Solmi, il Sinisgalli e pochi più; mentre in troppi altri casi mi sembra un 'interesse creato', un risultato eteroclito d'incontri, di amicizie fortuite; e perciò, alla fine, non producente.

r. l.

GIULIANO BRIGANTI

MILLESEICENTOTRENTA, OSSIA IL BAROCCO

Risultato della breve indagine sin qui condotta (vedi *Paragone*, N. 1 e 3), è che un oggetto costante, o 'referato' (come usano dire i semantici) la parola 'barocco', nella nostra disciplina, non lo possiede. Di qui la necessità di giungere finalmente ad una convenzione di limiti, stabilendoli una volta per tutte, pur che si evitino, nel far ciò, induzioni arbitrarie, e si provveda piuttosto a soddisfare quelle precise ragioni storiche che la parola stessa saprà indicarci. Nulla di meglio quindi che rintracciarne le origini, fiduciosi di far, con questo, l'ultimo viaggio per i difficili sentieri della terminologia.

Quando, allo scadere del secolo XVIII, negli studi, nelle accademie, nei circoli dei letterati e degli 'antiquari' e finalmente sui libri, si cominciò ad usare, con una certa frequenza, la parola 'barocco' come aggettivo qualificativo riferito alle arti del disegno, si intendeva certamente qualcosa di molto preciso. Sia il Milizia che i suoi colleghi, amanti del bello ideale o della 'greca felicità' come la chiamava il Gravina, avevan trovato particolarmente adatto ai loro scopi quello strano termine cavato fuori, con felice intuizione linguistica, dal vecchio repertorio dell'antiperipateticismo cinquecentesco e secentesco, nell'ambito del quale esso voleva significare un modo dello spirito che confondeva il falso col vero, una maniera cavillosa e innaturale di ragionamento, quell'astruso procedere mentale 'double, bigarré, décousu' che, come diceva il Montaigne, rendeva i suoi seguaci 'crottez et enfumez', tutto ciò insomma che sovvertiva bizzarramente le regole più ferme del classico raziocinio. E se ne servirono metaforicamente, loro che vedevano 'le belle arti del disegno' secondo i principî di Sulzer e di Mengs, per irridere gli aspetti di quello stile storico che, ai loro anni ancora, si trovavano ogni giorno dinnanzi agli occhi nelle recentissime manifestazioni dei suoi epigoni, e che più di ogni altro, al lume di quei principî, sovvertiva le regole classiche dell'architettura, della scultura, della pittura, che erano poi le regole di Vitruvio, dei Greci, di Raffaello. Di qui gli anatemi contro le 'colonne torse, panzute, ravvolte, ingarbugliate, sopra mucchi di piedistalli, di zoccoli, di plinti, e senza ragione' contro i 'capitelli bisbetici con volute alla

rovescia; i cornicioni bastardi, infranti, a onde, a salti acutangolissimi', contro le chiese 'centinate, senza carattere, con facciate a guisa di turbante' e contro tutti gli ornamenti 'a precipizio e a controsenso'. Di qui la conclusione, quasi divertita, del Milizia 'evviva i matti!'. E tutto ciò, che egli chiamava 'peste del gusto', 'pazzia' e 'strambalatezza', e il Bettinelli 'sorprendente fuor dell'uso volgare', e il Quatremère de Quincy 'ridicolo spinto sino all'eccessivo', il loro 'barocco' insomma, altro non era che un preciso accenno a quello stile che risaliva al Bernini, al Borromini, a Pietro da Cortona e che ci appare anche oggi omogeneo nella sua unitaria fisionomia. Era più concreto, quindi, quell'odio settario e sprezzante, ma che indirizzava i propri dardi contro un bersaglio così preciso, che non la fredda pietà scientifica dei tanti avvocati che un secolo più tardi, con l'appoggio di schemi e di pseudo-concetti generali, identificando con barocco tutto l'inquieto e multiforme Seicento, si sono adoperati alla sua riabilitazione creando confusioni a non finire.

Ad evitarle, mantenendo alla parola un riferimento costante, val ritornare al primitivo oggetto, se non al primitivo significato negativo, procurando di avvalorarne la legittimità col dimostrare l'unità del movimento artistico cui, in origine, si alludeva.

Non penso, d'altronde, abbia senso dar credito ancora alla vecchia teoria del 'passaggio al barocco' che compendiandosi nella nota frase fatta: 'Michelangelo padre del barocco' e postulando una graduale e lineare trasformazione dello stile dal Cinquecento al Seicento, faceva sì che quel preciso barocco storico individuato a modo loro dai neoclassici, e che potrebbe anche dirsi stile del 1630 o berninismo o borrominismo o cortonismo, a seconda delle varie arti, fosse inteso soltanto come 'barocco maturo', come atto culminante cioè di quella immaginaria vicenda. Come è già stato detto (Longhi, 1942), un passaggio a piccole dosi dal manierismo al barocco non esiste e, prima di giungere al Bernini e al Cortona, ci sono nella storia artistica italiana, e nella sola pittura, due fatti almeno, così sostanzialmente diversi e fra loro e dal prima e dal poi, atti a rompere ogni lineare immaginario disegno storico: da una parte la 'meditazione antimanieristica' dei Carracci, dall'altra la rivoluzione di Caravaggio. Dopo quel mirabile nodo della cultura pittorica romana del primo decennio del Seicento, gli artisti barocchi entrarono sulla scena, sconvolta ancora da quegli av-

venimenti, ma abbandonata ormai dai protagonisti maggiori, con un 'attacco' sostanzialmente diverso e imprevisto perché attingeva a diverse zone dell'immaginazione e del sentimento.

Non che un 'passaggio al barocco', se così vogliamo chiamarlo, non esista, o non esista, a esser più esatti, una cultura alla quale gli artisti barocchi attinsero modificandola ai loro scopi. Ma gli scopi erano diversi e immuni da ogni predeterminato destino stilistico, sì che individuare quella cultura dovrà essere lavoro di induzione, non meccanica questione deduttiva basata sull'idea dell'organico trasformarsi delle espressioni artistiche.

In Roma, dunque, verso il 1630, una generazione di artisti ha raggiunto la piena maturità delle proprie intenzioni. È la generazione del Borromini, del Bernini, di Pietro da Cortona, del Sacchi, del Duquesnoy; è anche la generazione di Nicola Poussin. Nati tra lo scadere del Cinquecento e i primi anni del Seicento, contano quasi la loro età col nuovo secolo e ne sono la generazione vittoriosa. Sono essi i veri 'Enfants du siècle', i figli del Seicento, e fra i 'venti anni' del Bernini e i 'trenta anni' del Cortona, si muta ancora una volta, come trascolorando rapidamente sotto un'improvvisa ventata, la fisionomia della cultura artistica italiana.

Che fosse, questo del '30, un mutamento così sostanziale come quello che ne sovvertì profondamente le ragioni più intime fra il 1580 e il '90, ad opera di forze concomitanti e diverse, non può dirsi, ma era tale tuttavia da postulare differenze ancora esse notevoli, e sostanziali. La generazione del '30 era chiamata alla vita dello spirito da condizioni molto diverse da quelle della generazione precedente. Come se, dopo la guerra di tendenze che aveva agitato la nostra cultura artistica negli ultimi anni del 'grande secolo' e nel primo decennio del Seicento, col venir meno, presso i più giovani, dell'impulso stimolante degli opposti principî, subentrasse un silenzio improvviso nel quale più chiaramente risuonassero le voci delle esigenze 'mondane' del nuovo secolo. Voci perentorie e imperiose. Il cattolicesimo militante e trionfante, con l'esuberanza della sua rinnovata forza e la prassi calcolatissima dei suoi atteggiamenti, imponeva all'arte compiti smisurati e gli uomini del '30 erano particolarmente adatti a coglierne lo spirito. Dopo quel gelido momento strettamente rigorista che aveva arrischiato quasi di annientar l'arte sotto l'occhio severo dei primi controriformatori, i barocchi accoglievano ora quel sentimento certo più umano di sicurezza e di gerarchico dominio che caratte-

rizzava la nuova epoca della controriforma, quella fastosa esibizione esteriore di armonia e di ricchezza nella quale viveva la società contemporanea, quello smodato desiderio di 'gloria et honore' e quindi di azione, quella glorificazione della ascesi quale vittoria inaudita così della forza umana come della grazia divina, e contemporaneamente sentivano la necessità di costruire qualcosa di tangibile che secondasse quello spirito. E sentivano, a un tempo, anche l'inquietudine e la 'svogliatura' del proprio secolo, quell'assoluta fiducia nell' 'ingegno' che partiva dal presupposto che v'erano modi dello spirito che sfuggivano alle 'cifre grammaticali, retoriche e dialettiche', sentivano, in altre parole, il trasmutarsi della mente umana, come andava operandosi da molti anni ormai, e desideravano quindi anche il nuovo, l'originale, l'imprevisto, lo stupefacente. Si può dire, parafrasando le intenzioni di un letterato contemporaneo, che essi 'pretendevano di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti messi insieme' ma di saper anche che 'la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al gusto corrente e al gusto del secolo.'

Ma questa tendenza ai trascorsi dell'ingegno, questa esuberanza dell'immaginazione agitata da un'inquietudine sentimentale, ha sin qui creato un equivoco e occasionato un controsenso. È l'equivoco stesso che è all'origine della definizione negativa di 'barocco' e che induceva a vedere ogni manifestazione di quel periodo come 'deliramentum novum', come vana estrinsecazione di una vuota umanità. Ma quello che fu indubbiamente un aspetto dell'età barocca e che riempì di sè tanta parte della letteratura contemporanea, non tocca, almeno agli inizi della tendenza, le arti figurative. Perché la generazione del '30 è una generazione carica di vita e di opere, una generazione costruttiva e virile che non teme, nel suo insieme, un confronto con le precedenti generazioni della nostra storia artistica. Direi anzi che può considerarsi fra le più ricche di forza vitale, contraddistinta specialmente dal segno di un'enorme, eccezionale energia. Una energia che indirizzò fatalmente le proprie forze a risolvere i problemi più ardui, anche dal punto di vista materiale, che lottò cioè per combattere la materia e piegarla ingegnosamente e meditatamente ai propri disegni ardimentosi come prima, forse, mai era stato fatto.

Non ostante la ricchezza dei nuovi impulsi, meno di ogni altra questa generazione ha il diritto di chiamarsi una generazione senza maestri. Già nei Carracci e nel loro alto com-

pito era implicito un insegnamento che non mancò di esser raccolto dai nuovi artisti. Se gli anni nei quali cade la loro formazione, quelli all'incirca fra il 1620 e il 1625, segnano, sotto il breve pontificato di Gregorio XV Ludovisi e il conseguente governo del Cardinal Nepote Ludovico, la riscossa di Felsina pittrice i cui figli furono, in quel breve periodo, appoggiati e protetti incondizionatamente, sta di fatto che non era a quella tepida estate di San Martino dell'arte bolognese, alla carezza gentile di quel limpido autunno del classicismo, che si scaldarono le fervide menti degli artisti barocchi. Certamente qualcosa di quella appassionata codificazione delle passioni, di quegli 'studi archeologicamente spropositati', di quel candido amore per Raffaello e i marmi antichi che sfiorò di una lieve grazia lisippea le creature del Reni, del Domenichino, dell'Albani, lasciò una traccia anche nella prima attività dei nostri giovani irrequieti, non foss'altro che sotto l'aspetto di un amore alessandrino alla politezza formale, come per il Bernini prima dei suoi venticinque anni. Ma è certo altresì che parlava loro un linguaggio più suadente e, soprattutto, offriva un appoggio più sicuro alle loro intenzioni, l'atteggiamento intimamente romantico dei Carracci, di Annibale in primis e, meno direttamente, dello stesso Ludovico.

Di Ludovico, che riuscì ad eludere il severo rigore liturgico del momento più tetro e intransigente della controriforma con la patetica e malinconica agitazione delle sue visioni, di Annibale, più sereno e libero mentalmente, ma più ricco di diretti insegnamenti. Questi, per i 'barocchi', si riassumevano soprattutto nella sua attitudine sentimentale, sorta in un animo profondo e meditativo, che portava a ciò che troppo vagamente si intese in tempi moderni come 'die Reform der monumentalen Malerei'. Una riforma che consisteva, sostanzialmente, in quel rapporto reciproco essenziale di cui egli dotava i personaggi delle sue composizioni, in quella ragione coerente, in quel motivo interno che animava ogni suo dipinto seguendo un cammino che toccava il problema della codificazione delle passioni sino a giungere a quello, di ordine più elevato, della unità sentimentale della rappresentazione. Ogni composizione ha il suo tema, che vediamo riflettersi, come stato d'animo, anche sul paesaggio: la felicità crepuscolare e freschissima di un giorno nuovo nel 'Battesimo', il meridiano stupore glorioso nell' 'Assunzione', il serale dramma silente nella 'Pietà'. Era quella partecipazione sentimentale al dramma sacro, gestito e recitato con

unità di azione e coerenza espressiva, quel vestire, con calore di affetti, gli aspetti naturali di un significato di storia o di favola, che più si trasmise agli artisti del barocco. Questo soltanto, e non una lezione di modi pittorici o di procedimenti stilistici, come vorrebbe forse la teoria del 'passaggio al barocco', ché nulla del suo particolare classicismo, nulla dei suoi metodi culturali, nulla di quel suo 'tono dolcemente illusivo di vero' può dirsi ancora barocco.

Ma per il nuovo stile, oltre ai Carracci, vi è il fatto di una paternità spirituale che, ad uno sguardo d'insieme, ha maggior peso di ogni altra cosa: Rubens fu il vero padre della generazione del '30.

V'è una ragione per cui le poche opere rubensiane del periodo romano, eseguite dal 1600 al 1607, in tre soggiorni relativamente brevi, quando il Bernini e il Cortona e gli altri coetanei erano nati appena, poterono, a distanza di vent'anni, aver per loro un peso maggiore di altri avvenimenti artistici che si svolsero in quel giro di tempo e, specialmente, dopo, e per cui la complessiva opera del fiammingo, che non tornò più in Italia, può considerarsi l'archetipo del 'barocco'. Una ragione di congenialità, spirituale e visiva, che valeva più di ogni diretto insegnamento. Formatosi nell'ambiente italianizzante di Anversa, di cultura estremamente riflessa e, per così dire, letteraria, parallela a quel libresco amore per la romanità e le sue istituzioni degli umanisti ritardatari, sul tipo di Justus Lipsius e dei professori dell'Università di Lovanio, il Rubens ereditò da quell'ambiente il generale indirizzo verso l'Italia e dalla natura un temperamento ardente ed entusiasta. Era nel segno di quell'entusiasmo e di quell'ardore, lievitati al contatto della pittura classica italiana, e veneziana in particolare, che si iniziava in Italia, con un anticipo di circa vent'anni, la visione pittorica del nuovo secolo. Nessuno, io credo, ha mai negato al Rubens la qualifica di barocco, né val qui ribadirla; vorrei insistere soltanto su quella sua singolare posizione nei riguardi della cultura italiana, nell'ambito della quale, da solo, e con tanto anticipo, seppe trovare i termini di quella espressione che fu ripresa, si può dire senza una sua diretta partecipazione, con ragioni culturali diverse ed autoctone, da una generazione molto più giovane di artisti italiani, nati alla vita dell'arte due lustri almeno dopo la sua partenza e dopo un non breve e non insignificante interregno di espressioni affatto diverse.

Se il nuovo eloquio barocco egli lo parlasse sempre senza

accento o senza qualche arcaismo, se egli riuscisse, per dirla altrimenti, a scioglier del tutto nell'aria l'ossessiva impalcatura anatomica del corposo manierismo fiammingo, è discorso che esula ora dai miei propositi. L'essenziale è che se le sue opere italiane giunsero troppo presto e furono troppo poche per costituire una scuola, se di fatto non la costituirono (il più bel risultato, in senso barocco, della cultura rubensiana in Italia, la pala di Van Dyck per l'oratorio di San Domenico a Palermo, che, anche per la sua data più recente, poteva costituire un valido 'passaggio', doveva restar relegata nella lontana Sicilia), senza dubbio alcuno lo spirito che anima la sua opera intera è già lo spirito del '30.

La nuova generazione si affacciava dunque alla vita con una eredità spirituale, ma molto diversa da quella che avrebbero potuto costituire una scuola, un ben definito e affermato ambiente culturale, gli stessi insegnamenti di un maestro autorevole. I nuovi artisti dovevano scoprirla; erano come i figli del contadino della favola che non sapevano quale tesoro fosse nascosto nella terra. Ma neanche a loro mancava la forza e la volontà di scavare: li sovveniva, per uscir di metafora, una fervida apertura mentale che creò i presupposti della loro cultura, liberale, ampia, intelligente. Poterono così superare ben presto le dirette e immediate influenze degli studi e delle botteghe, risalire, criticamente, a fatti di venti anni prima, e ancora più indietro nel tempo sino alla grande pittura veneziana del Cinquecento. Era questa, forse, il tesoro più prezioso e la scoprirono verso i venticinque anni.

Il movimento neo-veneziano del 1630, aspetto essenziale del barocco, fu individuato per la prima volta dal Longhi nel lontano 1916. Un movimento presentito dai bolognesi, che di Tiziano e Veronese evocarono sentimentalmente quel fastoso atteggiamento di floridezza pittorica, rianimato dall'aspirazione rubensiana ad un'ardente e turbinosa agitazione atmosferica e ripreso con maggior vigore al tempo delle molte copie delle opere di Tiziano in Roma, e segnatamente dei baccanali Ludovisi, eseguite dal Poussin, dal Duquesnoy, da Pietro da Cortona, un movimento che toccò il Castiglione, dopo il suo soggiorno romano, Pietro Testa, Andrea Sacchi e il giovane Mola, e fruttificò ancora nel tempo, sfociando, così naturalmente, nell'aereo eloquio del nuovo stile.

Se ho parlato sin qui, in questo rapido accenno alla cultura figurativa del barocco, soltanto della pittura, è perché l'eredità dei Carracci e del Rubens, che era il legato di un atteggiamento sentimentale verso la rappresentazione e non

un preciso trasmettersi di procedimenti tecnici o stilistici, costituì l'antefatto più importante al barocco e interessò quindi direttamente anche la scultura. Come non vedere, per esempio, un ricordo del Rubens nella Santa Bibiana, la prima scultura veramente barocca del Bernini? Di schemi stilistici e procedimenti tecnici, quelli che tanto facilmente si escogitano per l'architettura, non vorrei qui parlare, perché il nuovo aspetto impresso dal barocco alla cultura figurativa italiana del Seicento trae ragione, soprattutto, dalle fonti spirituali della sua ispirazione, così diverse, come si è detto, da quelle della generazione precedente.

Comunque, per chiarire ulteriormente il particolare carattere del movimento del 1630 e le ragioni della sua personalissima fisionomia, è necessario individuare la sua posizione nel Seicento, stabilendone i rapporti con un altro fondamentale e più antico aspetto del secolo; l'aspetto illustrato dalle sue 'menti heroiche', dai suoi grandi spiriti 'naturali', il Seicento figlio di Bruno, di Campanella, di Galileo e che si impersona, nelle arti figurative, in Michelangelo da Caravaggio. Poiché se anche questi fatti si van chiamando solitamente 'barocchi' una distinzione sarà pur necessaria.

A vent'anni dalla morte di Caravaggio non è difficile rilevare che lo spirito nuovo che si va facendo strada in Italia tende a risolvere con animo diverso il dato che costituiva una delle maggiori scoperte del secolo: la verità di natura. Lo risolveva abbandonandone il lato più vitale, il diretto contatto umano, il senso di intuizione profonda; quell'alterezza, quella solitudine, quel disprezzo violento per ogni tendenza artistica contemporanea, che erano i segni manifesti di grandezza d'animo, d'alto impegno morale, di coscienza della portata rivoluzionaria della nuova visione. E ne abbandonava deliberatamente anche gli interessi accessori, cioè l'umiltà delle osservazioni, lo studio degli aspetti più immediati e quotidiani della realtà, la curiosità di esperimentare la vicenda straordinaria e sempre nuova della luce e dell'ombra. I nuovi artisti vivevano nella natura con animo profondamente mutato. Essa non costituiva più per loro un problema, ma un dato accettato, una cognizione certa e acquisita sotto l'aspetto di perenne luminosità, di trasparente atmosfera, direi quasi di fenomeno celeste. L'ambiente non era più il vuoto stanzone di Caravaggio, 'con le parieti colorite di negro' e dal 'lume serrato e cadente', ma un colto giardino luminoso, il giardino di Tiziano forse o gli Orti delle

Esperidi, inondati da quel 'chiaro lume di mezzo giorno' che amava Annibale Carracci, popolati di bianche statue tra la verde trasparenza delle ombre boschive.

Anche il nuovo spirito, in qualche sorta, era legato a spunti dell'aspetto più rivoluzionario del Seicento. Ma in maniera relativa ed esteriore, senza partecipare di quel sentimento di 'eretica' libertà mentale, di quel nuovo senso dell'infinito in cui si moveva la vita dell'anima e che il mondo contemporaneo doveva fatalmente misconoscere, combattere e sacrificare portando al martirio Bruno, Campanella e Galileo e conducendo al più tragico traguardo la vita terrena di Michelangelo da Caravaggio. Anche ora continuò vivo il senso dell'infinito, ma ci si appagò di risolverlo tangibilmente nell'illusione visiva, come nelle fughe prospettiche del Borromini o nei soffitti spalancati ad accogliere il cielo di Pietro da Cortona; anche qui al primato dell'uomo si sostituiva il primato della natura e ne nacque quella visione pittoresca dell' 'uomo nella natura', cioè delle forme immerse e quasi succhiate dal turbine dello spazio, dell'atmosfera, della luce. Ma era una natura amica e provvidenziale, una luce ben diversa da quella che fendeva i gran vuoti d'ombra caravaggeschi. La grandiosità dell'universo e dell'anima, quei motivi che apparivano ai grandi spiriti naturali del Seicento come dispiegamento di forze innumerevoli, furono fissati in rappresentazioni di simboli tangibili e assunti al servizio del nuovo trionfo cattolico o del rinnovato classicismo della mitologia. Simboli apologeticamente divini ma invincibilmente terrestri: una proiezione in cielo di tutti i desideri più caduchi di quaggiù, delle virtù più utili al governo, delle glorie più mondane; una rappresentazione, 'in nube', di una società gerarchica che, trasferendosi nei Santi l'antico culto degli eroi, testimoniava soprattutto una fede: quella di una sicura rispondenza fra il cielo e gli altari e i troni di questa terra.

Non si accettavano ostacoli al liberarsi di una fantasia che ormai nel suo repertorio contava anche la rappresentazione del soprannaturale. Si cercavano nella natura, nei suoi aspetti più dinamici, nelle sue più mutevoli e fuggitive apparenze, tutti i possibili suggerimenti all'immaginazione di un mondo ideale: una luminosità inquieta e meteorologica che incorporasse le forme assimilando, per così dire, la materia, disciogliendo nell'atmosfera ogni riluttante plasticità; paesaggi non visti direttamente ma come filtrati dallo schermo della memoria e ricondotti ad un tema sentimen-

tale e poi, soprattutto, il movimento delle cose: turbamento dei cieli, spezzarsi delle superfici architettoniche, statue travolte da un loro ciclone personale.

Ma qui, per uscir dal terreno vago di quei termini generali che soli tuttavia mi sono proposti, il discorso dovrebbe cader necessariamente sui singoli artisti del barocco, sul modo col quale essi assimilarono e declinarono personalmente quello spirito, sui loro rapporti reciproci di dare e di avere, sulle vicende dei loro contatti con la società contemporanea; e toccare poi il problema della straordinaria fortuna di quello stile e della sua espansione, nel tempo e nello spazio. Individuare cioè i vari modi del barocco che, seguendo forse le trame della organizzazione internazionale dei Gesuiti, così come il romanico seguiva le grandi vie dei pellegrinaggi, si estese dall'Ucraina al Messico, dalla Polonia all'America Latina, con accenti diversi di un medesimo linguaggio. E che giunse, nel tempo, sin quasi alla fine del Settecento, sino a quella sagrestia di San Pietro che, infatti, dava tanto fastidio al Milizia.

Questo, dunque, il 'barocco' e soltanto questo. Ed è, cioè, invertito il giudizio di merito, proprio quello che i neoclassici per primi estendendo il termine alle arti figurative, chiamarono 'barocco'. Se così qualcuno, in avvenire, vorrà ancora escogitare un qualche nuovo concetto o schema stilistico o classificazione che sia, capace di abbracciare in sé tutto quanto accadde nelle belle arti dal concilio di Trento sino agli scavi di Ercolano, non parli di barocco, per piacere. Non potrebbe portare altro che confusione. Così come al tempo del Milizia si fu tanto intelligenti da trarre fuori da vecchie carte polverose quello strano termine pur così efficace e fortunato, anch'egli frughi, investighi, rimesti, e trovi un termine nuovo. Se si crede alle esigenze storiche della terminologia, il termine 'barocco' non potrà mai riferirsi che ai fatti di cui qui s'è fatto cenno.

ROBERTO LONGHI

STEFANO FIORENTINO

(1943)

Il problema di Stefano fiorentino, trecentista rammentato con altissima lode dai vecchi biografi fino al Vasari, e oggi, pur nella vantata acribia della critica, ostinatamente taciuto nel contesto storico, mi sembra porre con forza insolita una delicata esigenza: fra le fonti della nostra ricerca, distinguere dai documenti 'di seconda' (che invece primeggiarono nel romanticismo archivistico dell'Ottocento) quei documenti 'di prima' che, se bene intesi nel loro piano storico di cultura, sono le reazioni immediate del critico dinnanzi all'opera d'arte: direi anzi testimonianze supreme, perché non si finge l'emozione provocata dalla poesia, come può fingersi persino un certificato di nascita o di allogazione.

Sorprendente, nell'apprezzamento di tali testimonianze, l'assenza della critica dell'arte medievale e moderna in confronto all'archeologia più illuminata, quando si provava, di pieno diritto, a ricavar lumi dalle qualificazioni critiche di Plinio e dei suoi informatori greci; assenza dovuta forse alla falsa illazione che, per i secoli dopo Cristo, i vuoti fattisi nelle file delle opere d'arte non fossero così gravi da costringere a valersi anche di buone congetture per restituire almeno il senso di certe grandi persone cancellate dal tempo. Eppure, bastava proporre il caso principe di Stefano fiorentino.

Al Lanzi, che, più di centocinquant'anni or sono, fu uno degli ultimi a meditarlo, sembrava 'elogio di rozzo secolo' la definizione più antica che di Stefano, sulla fine del Trecento, ci dà Filippo Villani: 'Stefano scimia della natura'. E sia che il Villani offrisse qui il calco popolare di una antichissima definizione; ma non è sottigliezza rilevare che, mentre con questa già si mirava a distaccare Stefano dal giottismo ortodosso, simili definizioni di più intenso 'naturalismo', toccano, nella tradizione critica italiana fino al settecento, quasi costantemente a tali che, poco dopo, si chiamarono, un po' sbrigativamente, 'coloristi'; e basti pensare all'interpretazione di Tiziano dal Vasari al Mengs. Ma, anche ad abbandonare quella citazione più antica che non è ancora un riflesso critico immediato, ma piuttosto un referto corrente 'per ora pictorum', ecco il Ghiberti.

Sebbene la sua importanza critica sia stata negli ultimi anni forse troppo esaltata, in parallelo con l'instancabile encomiastica esercitatasi sul Ghiberti artista; sebbene ci sia spesso da diffidare del suo gusto, e, a proposito dei principali giotteschi, pur così ben scelti, sembri troppo spesso di presenziare a una pomposa distribuzione di diplomi di 'egregissimo doctore'; a leggere più attenti il suo testo vi ha pure un senso nuovo l'attributo di 'diligentia' dato all'arte di Stefano in confronto alle 'misure' che sono la qualifica prevalente di un Giotto. Senza volerne dare una storia, certo è che 'diligenzia', proprio perché tratta dalle fonti antiche, rivestiva di massima un significato positivo, non restrittivo (soltanto nel Vasari anche questo apparirà accanto al precedente, nello 'stento della diligenza'); e, quel che più importa al nostro assunto, tornava con più insistenza nelle occasioni di 'colore' che non di 'forma'; non dunque come sedulità esecutiva, ma, probabilmente, come assiduità alle infinite varianti di colore e di lume.

La verosimiglianza di questa interpretazione, sembra farsi certezza quando veniamo, senza por tempo in mezzo, al Vasari. Del quale si potrà dire tutto il male che si vuole, e che, infatti, è stato detto: storico prammatista, moralistico, romanzato e che altro; ma al quale, per l'inverso, dovrà poi sempre più riconoscersi, fuor dell'armatura progressistica e finalistica, una capacità di immediata reazione critica a fronte dell'opera d'arte, anche trecentesca, che mi pare, ogni volta che la rincontro, miracolosa.

Chi nega che il calepino vasariano, del resto non mai composto, vada usato con intelligenza, storicizzato a puntino? Però, più di una volta, non si tratta già di termini isolati, ma di ampi contesti a rischiararne il senso impreciso; e fra questi il più sorprendente, soprattutto a leggerlo nella forma più sincera della prima edizione, il più moderno, per la forza con cui riepiloga, diversificandole in tre modi fondamentali, le sue impressioni sulla pittura del Trecento, è nell'esordio alla 'vita' di Giottino:

'*Chi usa di porre in opera cose oscure et inusitate, et in quelle mostrando la difficultà del fare, nelle ombre del colore fà conoscere la chiarezza dell'ingegno; et chi lavora le dolci et le dilicate, et pensando quelle rendersi più facili a gli occhi nella dilettazione, fà il medesimo, et tira agevolissimamente a sé gli animi della maggior parte de gli huomini. Ma chi dipigne unitamente, et ribatte unitamente, a' suoi luoghi i lumi, i colori, et l'ombra delle figure, merita grandissima lode, et mostra la destrezza dell'animo et i discorsi dell'intelletto, come*

con dolce maniera mostrò sempre nella pittura Tommaso di Stefano detto Giottino, discepolo di Stefano suo padre'.

Perché non riconoscere che mentre stendeva queste tre diverse e pregnanti definizioni, il Vasari non solo aveva in mente, ma *vedeva*, prima la pittura di Giotto, poi quella dei senesi, infine una terza varietà più misteriosa: quella del 'dipingere unito'?

Quest'ultima definizione mi preme oggi specialmente; e non tanto per la ragione che Giottino era discepolo di Stefano, che sarebbe puntare ancora su un documento 'di seconda', ma soprattutto perché la si trova usata, per la prima volta, a proposito di Stefano stesso; e con tale insistenza da far sospettare che il riferito esordio sia stato forse scambiato da una vita all'altra.

'Unione': ecco un termine la cui storia meriterebbe d'essere tracciata da un giovine intelligente. Ma non è già interessante anticipare che mentre il Vasari gli riserva un apposito capitolo nella introduzione tecnica, come si trattasse di un moderno ritrovato della maturità cinquecentesca, ha poi l'ardimento di impiegarlo per un pittore della prima età, della infanzia della pittura? E non è altrettanto significativo che lo stesso termine ricorra di rado e in casi degni di meditazione come quelli di Masolino, di Andrea del Sarto, fra' Bartolommeo, Palma il vecchio e soprattutto Giorgione? Quanto al trecentista Stefano non par dubbio al Vasari, ch'egli 'fu più unito ne' colori et più sfumato che tutti gli altri; et non ebbe paragone di diligenza ne' tempi suoi'; ed ecco la conferma alla nostra interpretazione de la ghibertiana 'diligenza', qui ormai in diretto e amichevole rapporto con la qualifica più commossa della 'maniera dolcissima e tanto unita'.

Che nell'armatura vasariana di un naturalismo analogico e progressivo, non potessero poi mancare a proposito di Stefano, anche degli elogi sui gran miglioramenti nella prospettiva e negli scorci, s'intende anche troppo bene. Ma quando anche non fossimo certi che, per forza maggiore, di prospettiva né di scorci in senso vasariano poteva già trattarsi, il fatto che il biografo trovi in essi la cagione del nomignolo dato a Stefano di 'scimia della natura', suggerisce ch'egli scambiasse per avviamenti alla futura razionalità prospettica e disegnativa, nient'altro che le dirette ma empiriche osservazioni dell'artista sul vivo della materia colorata.

A parte queste deviazioni fallaci, resta che l'emozione del critico si risente più schietta, più immediata, quando torna

a parlare della maniera 'dolce e unita' di Stefano; e che soltanto di fronte ad essa il Vasari ebbe la pronta reazione necessaria per intendere che, súbito dopo Giotto, era pure esistito in Firenze un pittore squisitamente attento al colorato impasto delle cose e a quelle sue incessanti variazioni che son già sempre, in nuce, variazioni ambientive; e perciò di spazio intuito, direi quasi sorbito; non dico misurato.

La cosa stupirebbe meno, se non si parlasse di un pittore fiorentino, e súbito dopo Giotto. Intendo, che viene a scrollare fortemente l'edificio critico tradizionale cui il Vasari stesso recò tante rifiniture: l'edificio di Firenze come 'città del disegno'. Un termine, questo, che, per quanto spinto fin dal Cinquecento a impresa simbolica, non manca di ritenere il prevalente senso originario di grafica delineazione che, già nel Cennini, è ben distinta dal 'colorire'. Da secoli ormai suona Firenze come la disegnatrice magra ed asciutta, senza sbavature, senza linfa cromatica. Su questo metro la critica del 'milieu', già fomentata dai vecchi motti sull'aria fina di Caprese ed altri imponderabili, ha creato poco meno di una razza artistica tipicamente fiorentina, ancora molto in auge come esercitazione retorica. Non mancava a Firenze, per rinforzo, che doventare, e lo è da circa mezzo secolo, anche la città dei 'valori tattili'. Con tutto questo non si vuol negare che quel vantato aspetto non abbia talora prevalso; si nega che esso debba servire di spiegazione automatica, come se la storia dell'arte fosse contesta non di persone di diversa fantasia, ma di immancabili predestinazioni territoriali. Qui intanto il bel risultato fu di dimenticare, insieme con la pronta reazione critica del Vasari, anche la realtà storica di Stefano fiorentino; e così ridursi, per la pittura del trecento toscano dopo Giotto, a puntare sui cavalli perdenti.

Peccato non aver tempo di riandare in esteso la posteriore fortuna critica di quel secolo di pittura fiorentina. Ma a rammentarne, sotto l'angolo del problema di Stefano, soltanto i punti principali: quando il gusto per il Trecento inabissatosi subito dopo il Vasari, risorge sui primi del secolo scorso, Stefano, senza più la giustificazione dell'opera, tutta perduta, non è più a Firenze che un nome senza soggetto. Se ne avvede il Lanzi, che pur meditando da par suo sul fatto che 'soltanto di Stefano maggior concetto ispira il Vasari', non sa però che frutto cavarne. Il grosso del materiale più in vista, sono ora soltanto i brani fatiscenti di Giotto nella cappella Bardi (quella Peruzzi ancora scialbata) che i restauratori puristi colmeranno ingannevolmente di figure

supposite e delle più insidiose 'ombre portate'; Taddeo Gaddi nella Baroncelli, Agnolo nel coro di Santa Croce, Orcagna nella cappella Strozzi a Santa Maria Novella, Andrea da Firenze nel Cappellone degli Spagnoli, Spinello a San Miniato. Poco per restituire la ricchezza e la levatura altissima di quel secolo, parecchio semmai per diminuirle. Dopo la rara illuminazione del Rumohr su Giovanni da Milano, tutto ricade nell'ordinaria amministrazione erudita o nel feticismo romantico: verso il sessanta il Ruskin (oh 'Mornings in Florence'!), stende, senza pur saperne il nome, l'elogio di Andrea da Firenze, il Kugler quello di Niccolò di Pietro Gerini, il Cavalcaselle di Andrea Orcagna; gli archivisti riscoprono Bernardo Daddi, questo elegante usignuolo meccanico del Trecento fiorentino, che diventerà il trastullo preferito degli ultimi quarant'anni di critica; e i più grandi giacciono dimenticati. Lo stesso Cavalcaselle ci dà, è ben vero, il primo alto apprezzamento degli affreschi di Maso in Santa Croce, pur senza scioglierlo dall'imbroglio vasariano con Giottino; ma, quanto a Stefano, non è punto disposto a fargli credito, se giunge persino a sospettare che il Vasari lo innalzasse solo per farlo meglio brillare a contrasto del senese Ugolino mentre ne abbinava le biografie. Abbaglio grosso quando si rilevi che le due vite sono distinte e incomunicanti nella prima edizione. Tutto, per non aver degnato di pesare la intensità della reazione critica vasariana. E si continua. Ancora nel 1896 il Berenson nei suoi 'Florentine Painters' ha piglio sufficiente per limitare Andrea da Firenze, non abbastanza per graduare l'Orcagna, né per riconoscere l'alto livello già segnato a Maso dal Cavalcaselle. Così, la facile sintesi per i salotti intellettuali fine di secolo è che il meglio sia un salto a pié pari da Giotto a Masaccio.

Più ancora sorprende che nel primo venticinquennio del Novecento, i molti scavi trecenteschi compiuti da tanti studiosi, soprattutto stranieri, non abbiano almeno riscoperto il problema, proprio mentre ci si incaponiva a rifar mille volte, dallo Schubring, al Suida, al Sirèn, la tela intrigatissima di Maso-Giottino; ch'era quesito contiguo, e quasi inscindibile. Questa trista avventura della critica moderna è stata narrata con qualche ironia, nel 1912, da Julius von Schlosser nei suoi 'Prolegomena' al Ghiberti. Duole però che neppure lo Schlosser si avvedesse dell'utilità immediata di tenere aperto il problema di Stefano, se, nel rilevare la mancanza di sue opere certe, soggiunge seccamente che

'bis dahin ist methodisch unzulässig mit Stilbestimmungen zu jonglieren'. Forse che il compianto sapiente viennese avrebbe visto di più buon occhio il nuovo tentativo appoggiato al documento principe della interpretazione critica vasariana; un tentativo, insomma, che è anche di storia della critica, a lui tanto cara.

Si seguitava intanto senza intendere il legame vicendevole dei tre problemi, salvo un mio cenno del 1928 su un 'porto ancora interrato della pittura fiorentina del trecento', donde vedevo avviarsi per il Nord il vascello di Giusto fiorentino, fattosi poi padovano; e sulla necessaria distinzione fra Maso e Giottino, e cioè fra gli affreschi di Santa Croce e la Pietà di San Remigio; distinzione implicitamente accolta dall'Offner quando riduceva al minimo, un anno dopo, il catalogo di Maso; non ancora dal Toesca nel suo studiatissimo volume dello stesso anno sulla 'pittura fiorentina del Trecento', dove l'opera di Maso è sempre, suppergiù, quella inflazionata dal Sirèn sotto la impresa di Giottino. Pareva insomma che divertisse molto permutare periodicamente i due nomi ad un gruppo di opere dov'erano a distinguere almeno tre persone; e quali persone.

Qui, sarebbe pure occorso riflettere che se il Vasari, anche per causa di un'ambiguità patronimica, aveva potuto equivocare tra Maso e Giottino, artisti di due generazioni distinte, tanto più lo poteva tra Stefano a Giottino per via della stretta somiglianza di aspetto fra padre maestro e figliuolo discepolo. L'equivoco era di fatto cominciato già nei precursori immediati del Vasari quando trasferivano a Giottino i tre archetti di Santo Spirito vantati dal Ghiberti come capolavori di Stefano; e il Vasari, rifacendosi al Ghiberti, aveva probabilmente avuto ragione non imitandoli su questo punto; ma come gli avvenne di restare in dubbio per altri casi, per esempio quando ripete la citazione del San Ludovico alla Minerva tanto nella Vita di Stefano che in quella di Giottino, molto più comodamente potrà aver fallato dove la giunzione stilistica tra padre e figlio fosse per avventura troppo sottile per la sua penetrazione vivacissima, non lo nego, ma criticamente 'primitiva' e da non compararsi a quella che, sebbene corriva spesso e divagante, è forse il maggior vanto della critica moderna. Su questa via, non sarebbe dunque stato difficile prevedere che, anche dimessa la speranza di recuperare le opere fiorentine di Stefano citate nella biografia vasariana, qualcosa del grande pittore sarebbe potuto trovarsi celato nell'elen-

co vasariano di Giottino, una volta sceveratane la parte certa di Maso.

I preliminari indispensabili per la delicata indagine sono suggeriti sommariamente dai pochi dati esterni sul grande maestro smarrito. Vivo e operoso ancora nel '47, morto certamente prima del '60, citato dal Villani e dal Ghiberti accanto a Maso e a Taddeo tutto collima nell'indicare nel misterioso Stefano un artista della stessa generazione di costoro È la generazione che segue a quella, non considerata dal Ghiberti, del Maestro della Santa Cecilia, di Pacino e insomma di tutti coloro che forse han visto Giotto giovine sui ponti di Assisi, o almeno prima della partenza per Padova. Ma per i cadetti, nati probabilmente nell'ultimo decennio del Duecento, il Giotto giovane di Assisi, di San Giorgio alla Costa, e del Crocefisso di Santa Maria Novella, non ha più corso; a stento e di sfuggita guardano ancora la Madonna d'Ognissanti; ché il maestro, quand'essi hanno vent'anni o poco più, sta ora attorno agli affreschi Peruzzi, alla tavola della Morte della Vergine, ai paliotti francescani di Santa Croce; ed è questo Giotto, grave e arricchito di spazio e anche di colore, il più vicino all'animo loro; su questo vanno meditando; così come Taddeo Gaddi prenderà il via, definitivamente, ma più tardi, dalla più gotica pressura formale della cappella Bardi.

Quanto a Maso, il modo della sua meditazione è ormai noto, ma è bene ritornarvi un momento, per indicare il perché della sua confusione con la *x* che sarebbe poi lo Stefano della reazione vasariana, e così prevenire ricadute nel vecchio equivoco.

Giacché anche Maso ricerca il colore. Nei celebri affreschi di Santa Croce, movendo dalla grave cubatura degli affreschi Peruzzi, pare che la spalanchi, dilatandone i fondali possibili e, in quella dilatazione, il colore campeggia con timbro epico, sonante. La mimica estrema di Giotto vi si va calmando forse perché i limiti ch'erano, in Giotto, di scatto formale, divengono, in lui, di giunzione cromatica. Certe levitazioni luminose potranno intridere punti del colore; ma non tanto che il limite ne venga intaccato o eluso. E chi si riprenda alla sempre perspicua equazione Giotto-Masaccio, potrà convenire che Maso è il Piero della Francesca della situazione giottesca, e inversamente. Basti all'intento rivedere la sua 'Coronazione della Vergine' (esposta a Firenze nel '37, dalla raccolta Rothermere) che par quasi prospettiva radiosa e lucida del '400, con quei gradoni

candidi del trono e le figure appostate nello spazio senza uno sfallo.

Ma questo colore di canto fermo e legatissimo, questa superba conformazione cromatica, non sopporterà mai una definizione simile a quella che il Vasari stende di Stefano; non suonerà mai né 'diligenza' né 'unione'.

E dove saranno allora le opere del dipingere 'unito'? Tornando inutile cercarle oggi sui muri di Firenze, e ancor prima di rifare, sugli indizî vasariani, le tappe dei viaggi di Stefano ad Assisi e in Lombardia, forse che vagando fra le opere tuttora anonime dei primi decennî del secolo, e purché non si discenda mai dal girone della qualità più alta, taluna di esse saprà dirci, in proposito, qualche parola all'orecchio.

Nelle immediate vicinanze di Giotto sono state collocate spesso alcune tavolette, un tempo unite in un minuscolo complesso; un centrino di 'Madonna con Bambino' nella Galleria Vaticana, una 'Natività' della raccolta Stoclet a Bruxelles, una 'Crocifissione' della raccolta Berenson, esposta anche nella mostra giottesca del '37, a Firenze, un 'Compianto sul Cristo morto' già nella raccolta Grassi, a Roma. Esse erano già sorprendenti per l'umor tenero e patetico in cui la severa umanità di Giotto si va raddolcendo a una data che pure, per la presenza di segni arcaici, non sembra oltrepassar che di poco, seppure, il secondo decennio del Trecento. Ma più decisiva, per il nostro argomento, è la quinta tavoletta che ancora mancava per completare, aprendola, la sequenza iconografica del pentittico originario: una minuscola 'Annunciazione' di una raccolta privata di Genova */tavola* 1*/*.

In qualche rapporto col modo in cui l'argomento si esprime sul tergo del famoso, ma non abbastanza studiato, polittico di Santa Reparata (uscito anch'esso dalla bottega di Giotto a una data non distante dal '20), questa tavolina prende luogo fra le più alte raffigurazioni del soggetto in tutto il secolo e dichiara come la pittura fiorentina sapesse arricchirsi molto per tempo di tali qualità che le si credevano aliene, ove non soccorressero i referti di Siena, qui pure assenti. Una focosa tenerezza, senza quasi stilizzature, è nell'alto massello azzurro della Vergine, dove neppure le filettature dorate del manto intendono a rimare in linea, intaccate come sono dalla luce che le smaglia; nell'angelo che svola ed appoggia col peso della spalla, del braccio intaccato, nella manica, da pieghe fruste essenziali, quasi

masaccesche. Tutto, in una luce e, per poco, in un'ombra che colmano il portichetto conventuale di un nitore da rivedersi soltanto nell'Angelico, più di un secolo dopo. Come s'intridano nell'aria i riccioli convolti dell'angelo, come la testa della Vergine sembri colata direttamente nella pasta di un miele indurito, son segni chiari di una pittura che, pur nella diligente attenzione ai particolari, appare fusa ad 'unità' da trapassi quasi inafferrabili e inediti affatto nella cerchia del Giotto più antico.

Che questo pittore abbia già da chiamarsi Stefano non sarò io a dirlo senz'altre prove. Mi basta per ora che le cinque tavolette siano fra le poche che, stese sul metro della reazione critica vasariana, non abbian bisogno di stiracchiature. Ma ve ne sono altre dove il problema sembra individuarsi meglio.

Nella pinacoteca Vaticana, sotto l'insegna di Pietro Lorenzetti, o almeno della sua scuola, è abbastanza nota una tavoletta con un centrino di 'Madonna in trono fra due angeli', attorniato, sotto certi archetti, da molte figurine di Sante interrotte in alto dalle due figure dell'Annunciazione */tavola 2ª/*. Il colore vi è prezioso, come di smalto ma traslucido e modulato: azzurro su azzurro nella Vergine, rossi e bruni, rosa e arancio nelle Santine, e bianchi avorio; una gamma più calorosa, ma digradante e non meno raffinata, poniamo, che nel Maestro del Codice di San Giorgio. Forse per ragioni di quest'ordine s'è ricorsi alla spiegazione senese che sembra la più comoda a chi non intende abbastanza l'arte fiorentina e l'arricchimento cromatico in Giotto stesso dagli affreschi Peruzzi, alla 'Sepoltura' della raccolta Berenson, o alla predella mirabile dell'altare di Bologna; o, accanto a lui, nel polittico di Santa Reparata e nel pentittico or ora ricomposto; o negli smalti fulgenti del Maestro delle Vele, questo rilegatore prezioso dei pensieri sovraccarichi di un maestro, perché non dirlo, già stanco. Potrei anche osservare che in queste figurine prevale un tipo più compagno a Jacopo del Casentino verso il '30 che non a Pietro Lorenzetti negli stessi anni. E poi dov'è l'incisione, la marcatura torva e quasi preistorica del contorno di Pietro quando è più sincero? Qui invece una grave, sensuale tenerezza è il proprio di questo pittore, che la esprime con accordi insoliti tra luce e colore. A cominciar dai nimbi che non son fatti a stampo, ma tracciati a mano, razzano irregolarmente, dappertutto è il brillío dei ricami, delle frange d'oro, dei peneri d'ermellino. I fiori ridono in grembo a

Santa Rosa. I seni tagliati di Sant'Agata, lustrano sul tovagliolo, come stesse asciugando scodelle in cucina. La forma che s'arrotonda nella sfumatura lenta del colore, prende squisiti riflessi marginali nel manto dell'angelo annunziante e il contorno, anche in questa */tavola 3/* turrita Maddalena fiammante non è mai limite fisso di zona cromatica come in Maso, né venatura ornamentale come nei senesi, ma lieve oscillazione intaccata, si direbbe, dall'interno e smagliata dalla luce di un ambiente allusivo.

Ecco una persona nuova della pittura fiorentina. Intorno al '30, suppongo, perché, grosso modo, mi par difficile che, nello svolgimento generale, un'opera siffatta sia anteriore a un Daddi del 1328 e posteriore a un Gaddi del '32. E la nuova persona, invece di agghindarsi nell'esecuzione come il Maestro delle Vele, va aggirando la 'difficoltà' con la sua personalissima 'unione'; ormai se ne può veramente parlare. Ma l'opera è importante anche per altro. Preziosa com'è, probabilmente quadretto di devozione privata, par difficile che mancasse di una coperta; in altri termini che, richiudendosi, non si accomodasse con altra in un dittico. Nell'iconografia comune, una Crocefissione a riscontro era quasi di rigore. Ora, rammento che una minuta 'Crocefissione' della raccolta Kress */tavola 2 b/*, vista qualche anno fa, mi richiamò alla prima il quadretto Vaticano. La ragione c'era ad abbondanza perché, posta accanto al centrino della tavoletta di Roma tutto tornava perfettamente: misure, bulinatura del margine, nimbi come razzati a caso; la nuova tavoletta, cioè, privata dei margini (ora smarriti), era stata divelta da un'inquadratura corrispondente all'altra. E qui la nazione fiorentina dell'autore è anche più certa; persino per il parallelo intenso con Maso. Simile a lui, soprattutto la stupenda quadratura formale della figura di San Giovanni entro il panneggio; ma personalissimo il modo di cavarla da un movimento improvviso, dalla piega-base che si forma per accidens, mentre la figura, nel suo dondolamento pietoso, strascinava il manto oltre il margine bulinato. E che dolce 'unione' nella mano sospesa che, aprendosi, sembra ancora ritenere dell'ombra rinchiusa; nell'altra che raccoglie l'ombra del viso; soprattutto nel corpo del Cristo di scheletro fragile e tenero, più privato, direi quasi, di un crocefisso di Giotto. Le pieghe del perizoma non vi si leggono ormai come linee ma come tenui andamenti luminosi.

Perché qui è dunque l'opera di un maestro fiorentino poco dopo il '30, della stessa generazione di Maso, di cui è

palesemente amico; ma già maturo ad esprimersi in proprio in suo modo 'dolcissimo e unito', non sarà questo il punto di aprire la partita di Stefano che, nel pensiero del Vasari, è, proprio in quegli anni, il creatore del terzo gran modo della pittura trecentesca?

Mi conforta a proporlo l'insistenza con cui il quadretto ci stimola al viaggio di Assisi, dove Stefano, come già il Ghiberti rammenta, aveva bene operato. Oggi sembra esser perduta la 'gloria' citata dal vecchio biografo, e poi meglio descritta dal Vasari con ammirazione estrema; resta però in Assisi un gruppo di affreschi, massime di Crocefissi, dove non è dubbio si riveda la mano squisita del pittore del dittico ricongiunto. Alcuni numeri del gruppo certissimo, irrevocabile, sono dal Vasari, s'intende, riferiti a Giottino e dai moderni, c'era da prevederlo, automaticamente riversati sul nome di Maso. Ma ad escludere Giottino basta l'aspetto, che anche nella qualità suprema, non può ritardarsi oltre il decennio '30-'40; quando cioè Giottino, che vedremo fiorire a Roma soltanto trent'anni dopo accanto ai coetanei Giovanni da Milano, Agnolo e Giovanni Gaddi, figli di Taddeo, non era ancora all'opera; a escludere Maso vale la distinzione condotta sul dittichetto or ora ricomposto. Aumentano perciò le azioni di Stefano. E mi è caro rammentare che, a proposito di alcuni fra quegli affreschi, già Adolfo Venturi, fin dal 1906, intravide la possibilità di quest'ultima soluzione; soprattutto egli diceva, per l'altissima qualità che risponderebbe all'altezza degli antichi elogi di Stefano. L'argomento resterebbe vago, ove non si appoggiasse ai nuovi indizî qui raccolti, e soprattutto al già ricordato documento principe. Ma vediamo ormai gli affreschi, nei quali, perché non è traccia apprezzabile di 'prima' e di 'dopo', non c'imporremo altra serie da quella itineraria, che è la più comoda.

La 'Crocefissione' del vecchio capitolo di San Francesco, entro una grande lunetta ad incasso entro il muro, ci dà già intiero l'animo del nuovo grande maestro. Non la scena 'storica' della Crocefissione, ma il vecchio schema liturgico bizantino del 'Crocefisso fra i due dolenti Giovanni e Maria' /*tavola* 4/, dilatatosi però a una serie d'altri Santi (San Ludovico, San Paolo, San Francesco, Santa Chiara, San Pietro, Sant'Antonio) che si presentano ad accompagnare l'antico lamento. E subito impone la presentazione muta di questa schiera, quasi senza azione. Dalle masse turrite escono appena i gesti brevi di mani giunte, incrocicchiate, aperte,

sospese; vecchi gesti rinnovantisi di antichi oranti e dolenti orientali, ma anche più smorzati. L'Angelico se ne è rammentato a San Marco. Come se il dolore fiatasse appena, sommesso, da queste torri tenuemente colorate di grigio, di rosa, di giallino, di tabacco, di azzurro; tenuemente stondate, senza lo sbalzo giottesco, senza la colorata posatura di Maso. Come se una grave, dolce potenza ronzante, come un rombo lontano, dal pianto degli angeli alla bocca di San Giovanni, vibrasse attorno al corpo di Cristo, miracolo di elezione e di verità: nelle labbra amareggiate dal fiele, nel torso accarezzato come un torso di Olimpia /*tavola* 5/, nel braccio, come di un discobolo cristianizzato dal digiuno; nel perizoma che pare scolpito docilmente in pietra dell'Acropoli; nei piedi soprammessi di carne stracca e malconcia.

E che ne è dei ciottoli sibilanti, scagliati dalla fionda di Giotto a Padova, in questi bozzoli dolenti degli angeli di Stefano /*tavola* 6/ impigliati come piume nella bava del vento?

O, a vedere i Santi più davvicino: la massima carica emotiva ma trattenuta, senza digrignare, né storcersi. Né la mimica fulminata di Giotto, né le smorfie degli espressionisti. Il messaggio proviene insomma dalla velata possanza delle figure mute e ardenti, mentre si concedono alla levitazione della luce, alla sfumatura del colore; alla dolce 'unione'.

Per questo il San Ludovico, in aria più secca, potrebbe competere in potenza col San Ludovico di Donatello, quasi un secolo dopo; il San Paolo pesatamente involto in tante pieghe, con quello di Masaccio a Pisa; la Vergine, negli abbozzi del manto distrutto dal tempo e nel viso a impasto diretto, se non parla di Masaccio, dirà addirittura di Tiziano; il San Francesco nella tonaca vizza, a pieghe tagliuzzate sul corpo magro, non sconverrebbe a Domenico Veneziano. Anche nel gruppo bloccato di San Giovanni e Santa Chiara, il pensiero, a quest'ultima, ricorre con bell'anticipo alla committente di Masaccio in Santa Maria Novella; pure, a veder sempre più da vicino queste mani d'apoplettica, esse si fanno ancor più moderne, rese in un impasto misterioso, quasi d'infinite secrezioni luminose, come in una beghina del Rembrandt, e del Rembrandt vecchio; e siamo poco dopo il 1330. E, quanto al San Giovanni che si accende dall'intimo nel viso fatto miope dal pianto /*tavola* 7/, vibrante in ogni poro, i capelli infinitamente morbidi e modulati a mezza luce, perché non parlare addirittura di Giorgione, del Correggio o del Renoir?

Che dire insomma di questo convegno di secoli lontani, se non che vale per esso la ragione della qualità suprema che non data mai e che, in un rapporto di gusto non ancora storicizzato, sembra prendersi i più incredibili anticipi, a non parlar dei ricordi immemorabili? E, per converso, chi può negare che non sia giottesca la parte strutturale di tutta l'opera: la metrica dispositiva, la imponenza delle figure, la forma della lunetta, il margine che la contorna, il fondo astratto che non è, né potrebbe essere, d'aria né di paese, ma di oro o d'oltremarino?

In questa legatura, però, quanta libertà, persino nei margini ornamentali, dove certi fogliami di radicchio rosa hanno l'intensa verità dei più begli intagli di vegetazione gotica dell'Ile de France! E nelle losanghe che li interrompono, i Santini erano d'obbligo. Ma chi vide mai in quegli anni un 'Santo Vescovo' come questo con i guanti inzuppati di luce e, sull'intonaco volutamente grezzo, il viso granuloso d'impasto sotto la mitria dove le pietre scaramazze brillano come in un Van Eyck o in un Fouquet? O come quest'altro col pastorale tracciato dalla luce e la mano protesa fuori quadro, in tutto con l'aria pietosa di un presule ambrosiano del quattrocento lombardo e foppesco?

E forse che di questa Santa Rosa /*tavola* 8/, consunta come un osso di seppia, eterna monachina invasata, mi sa dir qualcuno come è dipinta? Segreti che non si troveranno di certo nel ricettario di Cennino Cennini. Né la scheggiata fermezza di una testa giottesca, né la sinuosa spinta di un ovale senese, ma un' 'unione' di lume e colore che mentre esprime la forma, già l'abbaglia e la smorza.

Nella cimossa cosmatesca dell'affresco, i capricci estremi e marginali tracciano in sinopia e in terra d'ombra le spie della cultura più privata ed eteroclita dell'artista. Profili di vizi giotteschi; ma anche gemme e medaglie antiche in rilegatura gotica; o gli abbozzi di un mondo in gestazione: teste di vergini folli come segnate per gioco; persino una grinta tra lugubre e patetica nel genere di Rouault e di Carrà.

Tornati in chiesa, nel San Francesco inferiore, entro il lunettone a incasso profondo sopra il pergamo, ecco la Coronazione della Vergine', proprio quella che il Vasari assegna a Giottino, mentre anch'essa sembra parlarci del quarto decennio del trecento tanto si avverte il parallelo con la cultura fulgida e preziosa del transetto, quasi finto a smalti gotici, dal Maestro delle Vele.

Sempre uno spettacolo rivedere, per quanto straziata dal tempo, e abrasa — o non mai compiuta in basso — fin quasi alle teste della prima schiera angelica, questa specie di 'Corte d'amore'. La 'Coronazione Baroncelli' non s'avvantaggia al paragone di questa appassionata cerimonia che, già per l'abbassarsi (direbbe il Vasari, prospettico) del trono Arnolfiano e per la luce come di ribalta che investe le figure a contrasto con l'astrazione del cielo fondo di turchino carico, quasi rende il sapore di una festa notturna sul margine di un giardino buio.

C'è bisogno di ripetere che questi sensi nuovi non sarebbero senza la nuova variabile verità di tessuto, in confronto alla pietra ideale, alla dura, immanente materia di Giotto? In confronto ai protagonisti della 'Coronazione' Baroncelli rivestiti dello stesso materiale invariabile, qui invece il manto della Vergine è spugnoso, mentre quello del Cristo è di pannina liscia e perciò le pieghe vi nascono diversamente. Ecco che cosa poteva significare nel Trecento l'appellativo di 'scimia della natura'. Significava anche, saper rendere in trasparenza, sotto il velo della Vergine, il cercine della treccia pesante e l'orecchio grasso, o, nella corona barbarica, il vario rutilare delle pietre come in quella di Recesvinto o nell'altra che scenderà sul capo della 'Madonna del Cancelliere Rolin'; significava anche carezzare davvicino il Cristo biondo come un'ape, bello come un 'Beau Dieu' della più tenera scultura francese /*tavola* 9/; senza nulla però, di quel dolciastro di sagrestia, di quei presagi di Saint-Sulpice che son soliti a limitare, in molti di quei casi nordici, la nostra ammirazione.

Negli angeli, inutile ricorrere per un confronto ai secchi plotoni sovrapposti da Giotto e Taddeo, nella Coronazione Baroncelli, che, d'altronde, non può neppure provarsi anteriore a questa. Piuttosto gioverà rammentare la più libera disposizione di Giotto a Padova nella 'commissione mistica dell'Eterno a Gabriele'. Ma che angeli speronati, che arpie severe in paragone di questi! O che lucida postura negli angeli della già vista Coronazione di Maso. O che ornata gravezza negli angeli occhiuti del Maestro delle Vele, intorno a quel 'Gloriosus Franciscus', che, in saio di tela d'oro a scacchi, sembra un cadì del misticismo umbro. Ma qui in 'Stefano' tutto è materiale umano, fin troppo umano, di un fervore sensuale, nella promiscuità di questi angeli dal sorriso carico, stipati come due rosai bianchi e carnicini di un profumo quasi snervante. Svaria il pittore questi suoi giovini

luciferi che forse non tradiranno il soglio ma che, come superbia scoppiante, non la cedono a Giorgione, e, come senso, al Correggio.

Uno solo /*tavola* 10/ ve n'è, candido e schietto come una tazza pulita (soltanto Luca della Robbia può averne ritrovato il segreto morale un secolo dopo); altri sono dolci e guardinghi; altri già schiudono segretamente le labbra /*tavola* 11/. Ma questo, torbido, con un 'rictus' di Mercurio travestito; o questi altri adelfi famosi. Maso, al paragone, negli angioli della lunetta di Santa Croce, con quei loro occhi triangolati e la visiera di capelli sulla fronte quadra, quasi ridiventa schema.

Una così straordinaria coltivazione angelica fa pensare a che sarà mai stata, in Santa Maria Novella, affrescata da Stefano, la 'Caduta degli angeli ribelli'. Gli stessi umori, sicuramente. È vero che il Vasari parla soprattutto di scorci.

La questione sarà d'intendersi sui termini, ma sento che un pittore che sapeva ricavar tanto dalla semplice presentazione della specie umana non s'impacciava volentieri d'azioni violente. La conferma può venire anche dai due affreschi coi fatti di San Stanislao che gli toccò di rappresentare nell'imbotte dell'arco sopra la 'Coronazione'.

Il miracolo del Santo Vescovo di Cracovia, che, accusato di appropriazione indebita, resuscita, per il puro tempo occorrente, l'unico testimone a discarico, ha potuto ancora raccontarsi nella luce stanca che sembra spiovere dietro la chiesa, nel chiostrino dei morti. Non spazio contratto di scatola giottesca, e non ancora, come potrebbe credere il Vasari, spazio misurato di prospettiva, ma una certa intuizione di profondità nuova per via d'aria e di luce. Non fosse il solito fondino di cielo astratto, e del resto ridotto al minimo, qui ci si crederebbe all'aperto, per quel campanile che rispunta appena oltre il tetto della chiesa; quelle finestrine lontane e la tettoia un po' sghemba, a tegole azzurre, del portichetto che s'imbruna. In questa affabilità di rapporto variabile tra figure e fondo, questa storia è più moderna che qualunque altro affresco fiorentino del Trecento; farà ricorrere semmai a Giovanni da Milano, ad Altichiero, a Masolino, soprattutto a Gentile da Fabriano; ma Stefano è meno legato di tutti costoro, persino nelle figure; anche perché senza alcuna concessione alla grande moda ornamentale dei senesi e del gotico universale.

Il ritratto del monsignore di Rota, a sinistra /*tavola* 12/, vestito d'azzurro, avvocato puntiglioso che non s'interessa del mi-

1 - *'Stefano Fiorentino' (?): Annunciazione* — *Genova, racc. privata*

2 a e b - 'Stefano Fiorentino': Madonna (dittico) Roma, Gall. Vaticana

Crocefissione (dittico) New York, racc. Kress

3 - 'Stefano Fiorentino': Maddalena
Roma, Gall. Vaticana

4 - 'Stefano Fiorentino': Crocefissione *Assisi, San Francesco*

5 - 'Stefano Fiorentino': Crocefisso (particolare) *Assisi, San Francesco*

6 - 'Stefano Fiorentino': Angelo dolente (dalla Crocefissione) *Assisi, San Francesco*

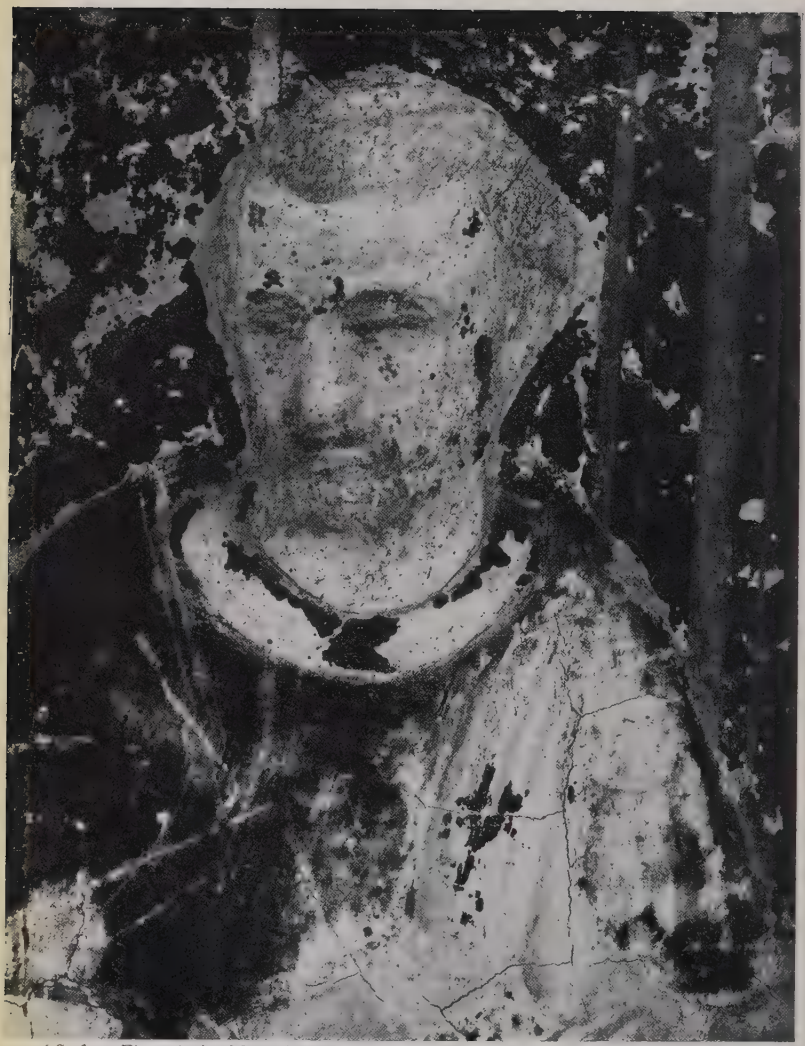
7 - 'Stefano Fiorentino': San Giovanni dolente *Assisi, San Francesco*

8 - 'Stefano Fiorentino': Santa Rosa (?) *Assisi, San Francesco*

9 - 'Stefano Fiorentino': Il Cristo dell'Incoronazione *Assisi, San Francesco*

10 - *'Stefano Fiorentino': un Angelo dell'Incoronazione* *Assisi, San Francesco*

11 - *'Stefano Fiorentino': Angeli dell'Incoronazione* *Assisi, San Francesco*



12 - *'Stefano Fiorentino': Miracolo di San Stanislao (partic.)* *Assisi, San Francesco*

13 - *`Stefano Fiorentino`: Crocefisso (particolare)* *Assisi, Conv. di San Giuseppe*

14 - 'Stefano Fiorentino': Annunciata (particolare) *Assisi, Conv. di San Giuseppe*

15 - 'Stefano Fiorentino': San Michele (particolare) Assisi, Santa Chiara

16 «Stefano Fiorentino»: Santa Chiara (particolare) — Assisi, Santa Chiara

racolo — per lui già scontato — ma di quel che dirà il risorto, è acuto come un ritratto francese del quattrocento; il canonico e il chierichetto in mantellina azzurra son veri da stupire nella carne spessa e luminosa; il fratone inginocchiato, nella tonaca di un bigio lanoso, è un portento di calda attenzione; quanto al risorto, nella carne fragile e disfatta, i capelli incollati che la morte già stava svellendo come erbuccia, egli si riaffaccia al mondo per un istante, col suo fiato di vetro, e guarda, come vedesse ancor altro.

Com'era da presumere, il 'Martirio del Santo' fatto a pezzi dallo scomunicato Re Boleslao, rivela il disagio del pittore di fronte all'azione, qui addirittura forsennata; e i gesti dei persecutori rimangono pericolosamente in posa, pure spiegando lentamente i panneggi sfumati. La forza del dipinto non è dunque in quei gesti ma nell'ambiente: un interno di chiesa gotica nordica, dove la luce ribatte gli stipiti, sfiora, sotto le volticelle messe d'azzurro, le candide nervature, e anche più in fondo, dove già si addensa l'ombra, striscia sui davanzali e le cornici delle grandi quadrifore. Questa è nuova naturalezza anche di fronte ai due Lorenzetti. Ancora una volta si ricorre diretti a Gentile, al suo interno di San Nicola di Bari che è nella predella Quaratesi del 1425; cioè, quasi cent'anni più in qua.

Chi sale da San Francesco alla costa che porta alla Rocca, entri nell'oratorio di San Rufinuccio, dove tra certi affreschi, quasi tutti, col solito metro, riferiti a Maso, la sola 'Crocefissione' è del nostro grande maestro. L'opera è malconcia, soprattutto nella figura della Vergine, ma ancora stupisce l'accordo acceso di tutti i colori, in vari gradi di rosso e di bruno, salvo il grigio perla di San Francesco e l'avorio caldo del Cristo, dove le ombre quasi scottanti sembrano consumarlo nel viso già chiuso, impugnato dalla morte e attorno al candido perizoma che scivola a fasciare pietosamente il ginocchio destro. Fra gli angeli che svolano, uno raccoglie l'ombra nel cavo della mano; in basso la Maddalena di capelli rossi sul manto rosso fissa il piede trafitto e batte le ciglia scure; il San Francesco abbraccia l'aria con un gesto vago, come crescente; il San Giovanni avvampa di un sensuale rossore indolito. Che divario dai colori fermi, lucidi, calettati di Maso.

Ridiscesi alla piazza, nella piccola galleria comunale, un affresco trasposto la cui grave mutilazione denunzia chiaramente i danni di parecchi secoli di vita all'aperto, è provato infatti provenire da una porta della via che sale

a San Rufino. Nella edizione della Vita di Giottino aggiunge infatti il Vasari che questi 'nella medesima città di Ascesi fece, sopra la porta della città che và al duomo, cioè in un arco dalla parte di dentro, una nostra Donna col figliuolo in collo, con tanta diligenza, che pare viva; ed un San Francesco ed un altro Santi bellissimi'. È dunque la seconda volta che il grande contemporaneo di Maso, l'inventore del dipingere unito, e cioè Stefano fiorentino, diventa, nel Vasari, Giottino: ma importa molto che il biografo avvertisse l'unità del gruppo.

Certo è che il San Francesco a bocca chiusa, sotto i peluzzi radi e i denti che brillano in penombra, 'par vivo'; una qualità che, dichiarata dal biografo effetto di diligenza, ribadisce ancora che questa non era già intesa come stentata sedulità (che farebbe sembrar le cose più morte che vive) ma come affettuosa applicazione ai particolari visti 'unitamente' e cioè senza prevenzioni stilizzanti. Più vivo ancora il Bimbo che guarda il Santo da quel suo capino tondo, tutto aggirato d'impasto, e di una densità di materia da quasi antivedere Antonello; mentre si volge rapido e tende il braccino dove la manica, stirandosi nello sforzo, si solleva e così porta un'ombra colorata sul polso. Viva, infine, come un frammento d'impressione fugace, è la mano sollecita della Vergine che va scivolando in penombra fra le pieghe. Non paia troppa sottigliezza rilevare come fin le raggiere dei nimbi che pure, nell'affresco, si facevano a stampo sulla calcina, razzino irregolarmente: per la stessa ragione, oscuramente impressionistica, che aveva indotto a graffiare a mano e incertamente, sull'oro, i nimbi del dittichetto Vaticano.

A mezza costa sotto il Museo, nel convento di San Giuseppe, un altro gruppo d'affreschi reca ancora l'impronta del grande autore, in un 'Crocefisso fra i due Dolenti', stroncato in alto, e nel mirabile frammento di un' 'Annunciazione'.

Nel Crocefisso par che il pittore s'impegni a provare come gli riesca far libero e nuovo anche nell'apparente fissità dello schema iconografico. Senza quasi mutare i gesti delle figure, gli basterà infatti variare la pressione atmosferica e la qualità della luce, qui più grassa e untuosa. Sotto gli angeli, rapidi sbozzi di teoremi giotteschi, il torso e gli stinchi /*tavola* 13/ del Crocefisso, patinati da un affetto sublime, lustrano come vecchio avorio; e il sangue nero ne spiccia in questo momento sotto la trafittura enorme del

grosso chiodo da carpentiere che salda i piedi al legno venato schietto. Passaggio, che chissà quanti direbbero ridipinto in età moderna, se non fosse, com'è, il più intatto di tutta l'opera. Nella stess'aria, ecco la Vergine a impasto denso nelle labbra lustre, mentre si avvolge nella cappa brunoazzurra, e le mani riaffiorano con piglio, ancora una volta, masaccesco; e il San Giovanni dal viso di una passione stranamente torbida e moderna; tumida e accesa la bocca, gli occhi che travedono quasi come in un efebo del Correggio.

Nell' 'Annunciazione' contigua, libertà di mente e di fantasia, si univano, prima del guasto, ad un segno anche più alto, ritessendo da capo tutto l'argomento: dall'ambiente ai protagonisti.

La scena, posta nel cantone di un portichetto privato; la banca gotica su cui siede Maria, al riparo di una lunga tendina di garza a quadroni, scorrevole su una filza d'anelli, e di trama così rada da lasciar trasparire nel fondo il rosa vecchio del muro e la porticella che, schiudendosi, s'infosca verso l'interno. Così, tutta la carpenteria della scena ne diviene ariosa, mutevole, oscillante senza riscontro in altri esempi del secolo. Persino il sedile della Vergine è tracciato a mano e incertamente, non 'per circino et libella' come dirà più tardi il Pacioli; e l'impressione è di aria interposta fra cose colorate; quel rosa più lontano, questo più presso, e via dicendo.

Dell'angelo in manto quasi borgognone si potrà reimmaginare il profilo, oggi mancante, attingendo alla serie di quelli, così calorosi, dell'Incoronazione; ma si può sempre guardarne la manica a tacche d'ombra decise come nella prima 'Annunciazione' di Genova e la mano benedicente che ricorda, in formato atlantico, quella del dittico Vaticano; o l'altra col pollice affondato nel cartiglio d'impasto incredibilmente ricco.

Nella Vergine poi, sebbene i colori siano in gran parte caduti (eran forse di azzurro e d'oro a mordente) si rivela ancora (o forse anzi, per questo, ancor meglio) un tracciato di suprema castità immaginativa. Questo manto che scivola dalle spalle come risucchiato e così libera il torso tenero, quasi in maglietta di saltimbanca, contornato sull'intonaco da due graffi lievi e cedevoli; questa mano che si rovescia come a filtrare la sabbia sulla spiaggia invisibile; l'altra impacciata sul libro aperto, chè non si perda il segno alla ventata dell'Annunzio! Il viso che è uno stupore di

freschezza incarnata, e di carne novella, spirante beata sorpresa /*tavola* 14/. Un tremito, un tic mai provato, leva l'angolo della bocca e il sopracciglio destro; il fazzoletto gualcito svola sul capino di pochi capelli biondi e gretti svelando l'orecchio tenero, 'grassouillet', come in un Boucher o in un Watteau. E non che l'interpretazione del soggetto sia di un volterriano del Trecento; ma certo sta meglio accanto alla fanciulla della 'première sortie' di Renoir che alla Annunziata quadra e compresa di Giotto. Anche qui, insomma, un passo di tale validità linguistica da non datare, e non invecchiare mai.

L'ultima salita è fino a Santa Chiara dove, entro la cappella di destra, rimane del nostro grande autore (e forse v'era qui ancor altro di suo se il Vasari cadeva nel solito equivoco citandovi più cose di Giottino) la nota serie della Vergine in trono fiancheggiata da quattro Santi sotto arcature gotiche: a sinistra Santa Chiara e il Battista, a destra San Michele e San Francesco; una specie di polittico murale che però, per l'ingombro dell'altare antistante, l'obbiettivo non ha mai potuto riprendere in assieme. E, ancora una volta, la presentazione vi primeggia sull'azione: il calore umano dei personaggi promana dal loro esistere più per materia, che per gesto. Per questo forse l'atto indicativo e di prammatica del Battista, è quasi uno schema di braccio meccanico, in confronto al viso così melato tra le chiome folte da preludere la dolcezza di Nardo. E il San Francesco, anch'esso, mostra di lontano, svogliatamente, le stimmate, vagando con lo sguardo. Ma nel San Michele in manto giallino, sulla lorica celeste a squame piumate, risplende la fucata bellezza quasi ossessiva /*tavola* 15/, che soltanto Giorgione tenterà di nuovo. Nel Bambino, ritorna lo 'Stefano scimia' mentre ne rileva attento la grassezza di giovane Budda; o mentre osserva, con intelletto moderno, l'ombra di perla che la mano della Vergine sembra imprimergli sul pallio gessoso.

Stanno quasi da sé, e van guardate a parte /*tavole* 16, 17/ le teste di Santa Chiara e della Vergine, per la prova, in esse cercata, di una frontalità allucinante; che converte un problema di morfologia preistorica in un risultato inedito di morfologia matura.

Vi si eran già provati Giotto stesso nei margini di Padova e il suo esecutore nei margini della cappella della Maddalena ad Assisi; ma senza segnar molti punti all'attivo. Qui invece Stefano, pochi anni dopo, se ne vale per la più diffi-

cile 'unione', dato che anch'egli, come giottesco, usa la luce frontale: c'era il rischio, intendo, nel nuovo modo, di appiattire la forma e perder di vista i connotati di grafica riconoscibilità. Invece egli vi celebra il proprio trionfo, avvolgendo all'aspo fisso della luce la matassa luminosa di questo viso di Santa Chiara, strisciato sugli zigomi lontani, sul naso largo, sulla bocca estesa, sugli occhi dilatati e come tracciati da un fanciullo prodigio; e ne esce una monaca di beltà famosa; come una mademoiselle Samary ritiratasi dal mondo.

Nel viso della Vergine, di grana ancora diversa, sembra che il pittore vada dipanando sul fondello un gomitolo di seta brillante da ricamo. Quasi un sospetto di divisionismo, ma suggerito da un poeta conscio del fatto che la tecnica si rinventa ad ogni opera. È per non aver creduto questo possibile nel primo Trecento che a un critico abbastanza sottile avvenne di segnar questi miracoli con il marchio di 'ridipinti'. Ma da chi? Forse dal Renoir?

Purtroppo il viaggio non può continuare. Nessun'altra opera infatti, ch'io sappia, può riunirsi fin oggi al gruppo che, dopo la verosimile precocissima introduzione del pentittico sul 1320, si connette poi in inconfondibile unità personale dal dittico Vaticano-Kress alla serie dei mirabili affreschi assisiati. E non serve neppure alcun'altra delle opere citate come di Stefano dal Vasari; neppure quell' 'Assunta' del Camposanto pisano che, pure riprendendosi, ma anche stremando, il quesito della 'frontalità' di Stefano, si mostra già di una generazione successiva: quella cioè del figlio Giottino. Ho già avuto occasione, del resto, di rilevare che l'affresco di Pisa è di una stessa mano con quelli che decorano il tiburio di una chiesa molto lontana: la certosa di Chiaravalle presso Milano. La constatazione pare importante perché fa ponte con il ricordo del Vasari che rammenta l'attività di Stefano in Milano; qui cioè ne vedremmo intanto un riflesso in suoi seguaci più tardi. Ma ve ne sono anche prima, e di più vicini, nei resti d'affreschi delle soffitte dell'Arcivescovado e nella nobile Crocefissione sul fianco del campanile di San Gottardo.

Questo ci ripaga almeno in parte dalla delusione di vedere Stefano dimenticato e cancellato a Firenze. E previene l'obiezione vistosissima, ma speciosa, che se il pittore da me restituito fosse davvero lo Stefano esaltato dai biografi non mancherebbero, ad onta della scomparsa delle sue opere fiorentine, ricordi continui di lui nella pittura locale del se-

condo Trecento, dominato invece dall'Orcagna e da Andrea da Firenze che sono proprio il contrario dell' 'unione'. Ma a parte il fatto che la dolcezza di Nardo non si chiarisce col solo precedente di Maso, anche Baudry Cormon e Bonnat sono, dopo Manet, il contrario di Manet; e noi non abbiamo il diritto di inquisire perché pittori non abbiano dipinto come avremmo forse desiderato; nella fattispecie seguitando le orme di Stefano; abbiamo solo il dovere di constatare come andarono le cose; tanto più quando la constatazione verte su valori artistici gravemente scaduti; che è, pur troppo, scusa più che sufficiente per non aver inteso la lezione più alta. O vogliamo raddrizzar le gambe ai cani?

Dove non fu quella diminuzione, fu un destino malevolo che ci privò delle opere che forse potevano correggere alquanto quella speciosa opinione, oppure spinse lontano da Firenze i pittori che avevano meglio inteso la lezione del 'dipingere unito'. Di Giottino per esempio, scevro s'intende di Maso e di Stefano, non restano oggi a Firenze che la 'Pietà' di San Remigio e il tabernacolo di Via del Leone; ma neppure un ciclo murale. E, prima ancora dei tempi di Giottino, chissà quale contingenza spatriava il pittore più versato nell'intelligenza di Stefano e di Maso. Ho nominato Giusto dei Menabuoi che presto si dirà Giusto Padovano, già dal '49 attivo in Lombardia. A chi conosca i suoi brani più alti, dai racconti dell' 'Apocalisse' di Fürstenau, alla sfumata frontalità della Vergine nel cielo del Battistero di Padova, tornerà più chiaro per che vie portasse lo spirito di Stefano; e son vie maestre della pittura del trecento, fuori però di una Firenze ormai improvincialita. Di questo più alto spirito non mancò, del resto, un reflusso in Firenze stessa, dopo il '60, quando si rivedano sotto questo angolo nuovo, la diligenza e la sfumata unione di Giovanni da Milano, coetaneo di Giottino. È allora che l'acume del von Rumohr, mentre scorgeva nel pittore milanese un anticipo di Giovanni van Eyck, s'illumina di più lontano. C'era già stata una scimmia della natura nel 'trecento'; e forse il piano mentale su cui si fonda la diligenza appassionata di Stefano, vicinanza velata, è il medesimo su cui sorgerà la disperata diligenza di Jan Van Eyck, svelata lontananza: l'uno e l'altro impressionisti col rallentatore. Né per caso si è qui fatto ricorso, e più di una volta, al nome che in Italia, aprendosi il Quattrocento, ha il timbro più nordico: Gentile da Fabriano. L'occasione è buona ad intendere che, per converso, le anticipate citazioni fatte di Ma-

saccio hanno un peso storico molto intenso ma circoscritto, non potendosi Stefano ad alcun patto svellere, e neppure stralciare per un istante, dalla cultura di Giotto, pastore di tutti gli artisti del Trecento.

Giotto è per Stefano natura, che è più ancora di arte. Dai limiti di quella giottesca natura rivelata, Stefano non pensa di uscire. Però entro la scatola giottesca di cose vicine, uomo monte albero casamento, contro il fondale astratto e moralmente invarcabile, le figure di Stefano invece di urtarsi in una mimica aspra e fulminata, si riscaldano, rifanno la pelle a un sole e un'aria che non si veggono, perché non figurano tra le 'voci' giottesche, ma pur si avvertono nei riflessi sulla sostanza medesima delle cose. Che questo dialogo o convegno o mescolanza dei lumi con la colorata materia, sempre essenziale in Stefano, fosse una cosa sola con la più forte inclinazione del suo sentire caldo e acceso, sono disposto a credere. Viene dalle sue figure, pure murate nella massa giottesca, una tenerezza grave, un ardore muto e struggente; come un'esaltazione della grana ricca e spirante di cui son fatte: una specie di solennità dei sensi.

Questo è ciò che si poteva abbozzare, quando dalla certezza di persona e di grande persona dell'arte che sorge dal gruppo degli affreschi di Assisi e del dittico Vaticano, si venisse a riconoscere il nesso, il rapporto di causa ed effetto che lega codeste opere alla singolare e insuperata reazione critica di Giorgio Vasari di fronte alle opere, oggi perdute in patria, di Stefano fiorentino. A porre tale sottilissimo nesso (perché si trattava di cavare un fatto da un giudizio il cui stimolo materiale in loco era smarrito) non mi sarei mai indotto se il giudizio del critico si fosse calato in una formula più generica. Da un giudizio, per esempio, come quello di un Ghiberti su Buffalmacco (altro pittore ancora da resuscitare), che 'quando metteva l'animo nelle sue opere passava tutti gli altri pictori', non ardirei di cavare mai nulla a fine identificativo. Non v'è rapporto di necessità fra un simile giudizio e una qualunque opera d'arte. Ma il caso della reazione critica del Vasari di fronte a Stefano è diverso, molto diverso. Qui egli qualificava certi nuovi aspetti dell'arte, qui parlava di diligenza di sfumatura di unione; tutte qualità allora inedite a Firenze e che perciò, ove s'incontrino in opere fiorentine del primo Trecento, dovranno fare anche più spicco. E perché mi è avvenuto d'incontrare talune di quelle opere e vederle costituirsi saldamente in

una persona prima e, a mio giudizio, suprema, mi par difficile ch'essa debba aver portato un nome diverso da quello di Stefano Fiorentino.

Molti amici, fra i giovani specialmente, mi assillano perché, anche prima del volume che pure dovrebbe uscire entro l'anno, m'induca a produrre, non fosse che per carità di studi, almeno il testo della vecchia conferenza del Febbraio 1943 su Stefano fiorentino; così ovviando alle svagature che séguitano sull'argomento da parte di chi la conferenza forse ascoltò ma non intese bene. Eccoli accontentati, sebbene mi dolga di non poter subito appoggiare un testo fin troppo 'parlato' alle giustificazioni che solo nel volume avranno comodità di spazio: sia per il corredo illustrativo, sia per la lunga vicenda di una parola dell'arte e per la storia critica del groviglio Maso-Stefano-Giottino e dei connessi problemi fiorentini dalle fonti più antiche a tutt'oggi.

r. l.

CARLO VOLPE

AMBROGIO LORENZETTI
E LE CONGIUNZIONI FIORENTINE-SENESI NEL QUARTO DECENNIO DEL TRECENTO

Le chiare affermazioni del De Nicola che condussero le ricerche su Ambrogio Lorenzetti alla tappa più felice sono del 1922[1]. Si riportava alla luce, in quella occasione, la superba 'Madonna' di Vico l'Abate, reliquia della prima epoca del maestro, e si invitava a meditare su tutta la portata della mera indicazione geografica: a poche miglia, Firenze. Nel 1321, anno indicato dai documenti, l'artista è dunque ancora a Firenze, risultandone che quel soggiorno durò almeno tre anni. Nel 1324, Siena. Nel 1327 e nel 1332 di nuovo Firenze. E a questa data il De Nicola faceva infallibilmente cadere uno dei due resti senza dubbi fiorentini del maestro senese: gli sportelli dell'altare di S. Niccolò da Bari dipinto per la cappella dedicata al santo e affrescata dal pittore stesso nella chiesa di S. Procolo. Soltanto di qui sarebbe sortito un bell'acquisto mentale per lo studio dell'artista e delle congiunzioni fiorentine-senesi negli anni, forse, i più gloriosi del secolo, se sugli studiosi non avessero agito negativamente le sviste e le reticenze che il De Nicola, in ultimo, non seppe evitare. Incominciava la fortuna di un infausto refrain tanto lontano dal vero quanto legger-

[1] De Nicola, *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, 'Bollettino d'Arte', 1922-23, II, pag. 49.

mente ripreso negli studi seguenti; d'un Ambrogio, cioè, alla prima venuta, docile risciacquatore in Arno dei vecchi panni di casa, vale a dire, per quel tempo, sotto l'ala di Giotto; nel '32, per converso, isolazionista scontroso, mentalmente impermeabile e senese per la pelle. Qui, forse, pesava il passo del Vasari relativo ai dipinti in S. Procolo: '... fece in S. Procolo una tavola, ed in una cappella, le storie di S. Niccolò in figure piccole, per soddisfare a certi amici suoi, desiderosi di veder il modo dell'operar suo...' Detto questo non restava, per concludere l'incerto viaggio, che spingere innanzi i due grandi fratelli, intenti a ricerche poco decifrabili di effetti spaziali. Niente poteva fruttare, su questa via, la commozione scientifica di un Kern o di un Panofsky, rielaborata acutamente, ma talvolta con troppo speciosa asprezza strumentale, da Cesare Brandi [2], né la curiosa pensata del Berenson, accolta da Giulia Sinibaldi nel suo libro sui due artisti, che attribuisce ad Ambrogio vasti profitti sul gusto della decorazione orientale. Infatti, la utilità del ben noto schema berensoniano di 'disegno immaginativo' si rivela alla fine troppo incerta se, come si avrebbe ragione di indurre, gli aboliva l'occhio conoscitore dinanzi a due capolavori che, del resto, neppure per altre vie hanno potuto fin'ora congiungersi al nome di Ambrogio. Era già dura cosa innestar Giotto e il giottismo in un pensiero di Ambrogio giovane, come imponeva il De Nicola; troppo ostico perciò dichiararlo giottesco in una fase avanzata come quella dello stupendo polittico di Francoforte, che qui studieremo. Ma perché allora ascriverlo alla bottega di Pietro come si vede negli 'Studies in medioeval painting' di B. Berenson?

In realtà l'esatta attribuzione di quest'opera, altissima, e, come si vedrà, nodo centrale della vicenda artistica del Lorenzetti, richiedeva altri consensi mentali e appoggi di conoscenza di fronte alla fiorita prodigiosa degli spiriti nella generazione artistica fiorentina post-giottesca [3]. Non sono

[2] Cesare Brandi, *Lo stile di Ambrogio Lorenzetti*, 'La Critica d'Arte', 1935, II, pag. 61.

[3] Circa quanto riguarda, nel quadro di questo problema, le cognizioni intorno alla grande personalità artistica denominata, senza assoluta certezza, Stefano fiorentino mi preme di dichiarare che esse si fondano sulle ricerche, soltanto parzialmente rivelate, del Prof. Roberto Longhi (cfr. *Giudizio sul Duecento*, nota 113, in 'Proporzioni', 1948, II, pag. 52) e col vantaggio di preziosissime comunicazioni orali. Per quanto riguarda la cultura fiorentina posteriore a Giotto si rilegga ancora il Longhi in *I fatti di Masolino e Masaccio*, nota I, 'La Critica d'Arte', 1940.

forse gli artisti più vivi in Firenze, fin dal terzo decennio, i vari Maso e Stefano, che, accanto al ceppo di Giotto, biforcatosi nell'opera del 'Maestro delle vele', conducono presto l'arte a uno splendore di nuova sostanza? Se a considerare la 'Madonna' di Vico l'Abate era opportuno dire di frontalità e volume giotteschi — e non sarebbe improprio determinare fino a che punto l'artista viveva allora uno stesso clima con quel 'Maestro di Figline' che ad Assisi sapeva modulare di simili steli con uguale tenerissimo affetto — è su Maso che bisogna intendersi per spiegare la predella del polittico carmelitano del '29, di Pietro, ed ancora su Maso, e non soltanto attraverso lo stesso Pietro, per capire i grandi affreschi di Ambrogio in San Francesco. La profondità tettonica, la sublimità che si misura delle storie di San Silvestro in S. Croce s'addicono più degli affreschi Peruzzi ad un confronto con l'opera senese. Si può tenere per fermo che, dal '30 in poi, ogni impostazione risolutamente spaziale, intesa, per questo secolo, a chiudere largamente una potenza volumetrica dentro l'equilibrio solenne di spazi proporzionali, non tiene tanto di Giotto quanto del più giovane Maso di Banco. Sono proprio queste considerazioni e il termine ante-quem del 1329 del polittico dei carmelitani del fratello Pietro, a farmi ritenere sempre calzante la data non certa del 1331 per il 'Martirio dei francescani' e il 'San Ludovico dinanzi a Bonifacio VIII'. Non è possibile mobiliare gli anni fra il '19 e il '31 più che con la 'Madonna' della raccolta Cagnola; il frammento d'affresco alla National Gallery, con figure di monache domenicane; la 'Crocifissione' del Museo Horne; i quattro Santi del Museo dell'Opera del Duomo di Siena; la sublime 'Madonna' Blumenthal e il bellissimo 'Crocifisso' n. 598 della Pinacoteca di Siena, sul quale occorrerà ritornare in altra occasione. Fin qui l'elaborazione dei primi spunti ritmici, quelli di Vico l'Abate, par che svaghino nel folto della cultura senese circostante sulla base di una educazione giottesca iniziale che forse fu più forte di quanto non si sia supposto fino ad ora. Ne risulta che quasi tutta la parte dell'opera di Ambrogio da studiare alla luce dei fatti artistici che è nostro impegno, qui, portare in rilievo, va inquadrata nel quarto decennio del secolo, quando le glorie della pittura facevano più che mai meraviglia a tutta la Toscana. Gioverà così notare, per via, quanto l'accento di una inclinazione personale si determini come il riflesso sentimentale di una nuova circolazione di idee,

del cuore di un tempo, che è buono per l'arte di pochi spiriti liberi.

*

Proprio agli inizi del quarto decennio cade infatti il secondo soggiorno fiorentino di Ambrogio, dal 1332 al 1334. Gli affreschi in S. Procolo sono perduti, ma possiamo intanto sostituirli mentalmente con i due laterali dell'altare di S. Nicola conservati agli Uffizi. L'assottigliarsi delle trame compositive, rispetto agli affreschi di Siena, sarà in parte richiesto dalla esiguità delle dimensioni dei pannelli, ma la misura di quella impostazione è già talmente calcolata, talmente rigorosa, che la figurazione, anziché secondo lo svolgimento di un naturale ritmo interno senese (esso si ritira, piuttosto, nell'orbita breve di un gesto, nell'istinto della mimica innata), si risolve ormai decisamente in stasi o sosta contemplata. Si pensi alle storie del Beato Agostino, di Simone, a quei netti scioglimenti ritmici nei vicoli chiari di cartapesta, lungo il sentiero inutile, fra i poggi impraticabili che ritaglia l'oro del cielo. Per Ambrogio, invece, persino la ripida cala di mare che ingombrano le navi sa esaurirsi alla riva con una calma ripresa di impianto che invoglierebbe la timidezza quattrocentesca di un Masolino e le vele migranti in fila all'orizzonte gemono di già del sentimento delle lontananze di un Sassetta. Tutti richiami che, per varie vie, riportano sempre a Firenze. Siamo dinanzi a illuminazioni che dovettero commuovere indicibilmente i più grandi spiriti fiorentini, affatto preparati ad intenderle dacché esse spuntavano lucenti fra le maglie predisposte del loro solenne ed elettissimo ordine mentale. E se più affascinato degli altri fu Bernardo Daddi, tanto da voler seguire dappresso, come meglio poteva, le orme di Ambrogio, egli non dovette faticar molto a lasciare la vecchia casa, ma non la città!

Se fin qui non mi sono ingannato parrà piano il trapasso da questa ad altre due opere che segnano il massimo avanzamento di Ambrogio sulla strada larga della pittura fiorentina contemporanea.

La prima di queste è conservata dall'Istituto Städel, di Francoforte /*tavole* 18-20/ con la 'Crocefissione' e la 'Madonna con un Santo Diacono' tra 'storie di san Matteo e di San Gio. Evangelista'. Direi che i richiami, pur molteplici, alle storie di San Nicola stentano a farsi sentire tanto è viva una nuova e più calzante interpretazione di Giotto e di 'Stefano'. Mirabile questa commossa trasposizione su

scala minuta, ma quanto esatta, dell' 'Assunzione di San Giovanni', degli affreschi Peruzzi, che basterebbe da sola a dare il segno della volontà di Ambrogio di rielaborare internamente tutta quella cultura. Ma ancor più interesse mi par che rivesta, qui, la resa naturale e sontuosa della schiera di santi e sante in parata, che un insistente esame riporta invincibilmente all'elezione suprema di consistenza corporea e di materia pittorica di 'Stefano fiorentino'. Si ricordino le parole del Vasari nella vita di Stefano: '... si vede che egli andò con nuove pieghe, il che non era stato fatto insino allora, tentando di ricercar, sotto, l'ignudo delle figure: il che, come ho detto, non era stato considerato né anche da Giotto stesso.' Tolte quelle esclusioni per Giotto, questo, usato con occhi scaltri, è un prezioso spiraglio sulla verità di quegli anni in cui gli intenti già volti a tal fine dal giottismo, ma legati in parte dalla ascendenza troppo fieramente antica, si risolvettero in figurazione sciolta e diretta di corpi biondi e respiranti, di fiati d'ombra fra pelle e capelli, giovane naturalismo, nella pittura di Stefano. Questo altro aspetto della cultura fiorentina sarà, in seguito, proprio quello che frutterà, in Ambrogio, i più congeniali sviluppi e lo porterà alle zone più felici della sua incarnata pienezza poetica.

Qui a Firenze, dove, siamo convinti, fu dipinto il polittico di Francoforte, egli si adopra a stringere subitamente questa traboccante ricchezza pittorica con le infinite osservazioni di esattezza struttiva sulle quali si era già provato, come vedemmo, negli affreschi di San Francesco e, più, nelle storie di San Nicola, dietro l'esempio di Pietro e, forse soltanto in seguito, di Maso. Lo denunciano chiaramente, per esempio, le piccole lesene damascate a festa che fra santo e santo fanno pausa naturale, troncando ogni possibilità di ritmo passante, di cadenza, e inserendosi a irrigidire architettonicamente una sequenza statica di masse. Ancora, insomma, proporzioni immote. Ma una indole elegante e profana sfugge fra le imposizioni severe di classe formale a dondolare un ninnolo fra le pieghe, a trattare come un avorio il portico greco, la casa del gabelliere. Le flessioni patetiche dei dolenti, sotto il crocifisso, inarcano e tendono le fila dell'energia lorenzettiana entro la capsula eletta e ben levigata della norma di nuovo classica: fiorentina, stavo per dire neo-attica.

Non rimane nessun dubbio, dunque, che qui avviene l'incontro eccezionale delle due belle civiltà figurative di To-

scana che nello spirito di Ambrogio, in maniera più intensa e risentita che in quello di Pietro, si compongono senza squilibri e malintesi. È il bel connubio è ben lontano dall'esaurire i suoi effetti. Quand'anche non la conoscessimo, noi saremmo autorizzati a immaginare un'opera come questa /*tavola* 21 *a, b*/, il n. 184 della Pinacoteca di Siena, dove il nascosto demone che agisce per i gesti violenti e bizzarri delle creature lorenzettiane si insediasse nel cuore delle persone, superbamente composte ed assorte, di razza fiorentina. Si direbbe che un maleficio sottile stia profanando l'etichetta inalterabile di una scena giottesca. 'Madonna e santi' fiorentina, dopo la posa. La santa ghermisce il braccio del bambino con un gesto che oltrepassa l'occasione e il tempo e arriva a Masaccio. Aggiungete la Vergine e il Bambino strenuamente chiaroscurato, vale a dire, strenuamente esistente al lume di questa terra, e direte che questi sono veramente gli avi dei modelli di Masaccio. Solo gli affetti di un Ambrogio Lorenzetti potevano permettere tanto a un pittore del 1334. Bastava istillare, infatti, l'indicibile passione della 'Madonna' Blumenthal o degli astanti all'udienza di Bonifacio VIII in un'immagine fiorentina, vera rocca della ragione, per trarne la più fiera dichiarazione di tutto il Trecento di esistenza consapevole, in natura.

Respirando l'aria di tali altezze, nessuna meraviglia se, anche dopo il ritorno a Siena, del '34, egli prosegue nella fase più alta di tutta l'opera, che durerà fino allo scadere del decennio.

Si rammenti con che palese stupore fu accolta la pubblicazione degli affreschi di Monte Siepi [4], nonostante gli assurdi tentativi, poi, di assegnarli a un seguace anonimo, e quella, recente, della 'Maestà' in Sant'Agostino [5]. Ma la lettura di questi capolavori è stata sempre appropriata e calzante? A giudicare dalla vaghezza con la quale essi furono innestati nel vivo della crescita espressiva del maestro si risponderebbe subito che no. Del resto, a pregiudicare il torbido, era spesso un gruppo di dipinti come la 'Maestà' di Massa, il polittico già in Santa Petronilla, la 'Madonna' di Budapest, per citarne alcuni, che ingombravano indebitamente gli anni intorno al 1330 e trascinavano perciò anche quegli affreschi verso la stessa data, troppo precoce. Tutte

[4] F. M. Perkins, *Affreschi poco conosciuti di Ambrogio Lorenzetti*, 'La Diana', 1929, IV.

[5] R. Niccoli, *Scoperta di un capolavoro*. Estratto dal volume 'Capolavori dell'arte senese', Firenze, 1946.

queste opere, in realtà, saranno da scalare variamente dopo la mirabile crisi fiorentina, cioè dopo il 34.

I due resti del polittico di San Procolo, del Museo Bandini di Fiesole, ora agli Uffizi, se è vero che essi non tengono entro la parentesi mentale di Firenze, come noi l'abbiamo ricostruita, e legano, d'altra parte, con i dipinti precedenti il '32, saranno da considerare concepiti in base ai pensieri che Ambrogio nutriva innanzi la svolta decisiva e irrevocabile che abbiamo constatato: primizia, dunque, dello stesso soggiorno a Firenze.

Ma quali furono, infine, le nuove combinazioni fantastiche di Ambrogio di nuovo in patria?

Difficile immaginare in tono di altrettanta potenza una inclinazione naturale alla delicatezza pronunciata dei sentimenti rari, che dico, dei volti rari, delle acconciature, dei panni e dei lor colori, dei profumi rari, destinata a fungere da inaudito filtro morale per un repertorio da dipingere. Da dipingere, s'intende, con la varia disposizione di affetti che vanno dal quasi giocoso e mondano al fervore intenso, alla malinconia perduta e dolente. Si direbbe che il cuore prenda più spesso la mano al pittore per far dolce pittura, al modo, talvolta, di quel maestro nominato Stefano ch'egli ricordava in Firenze aver visto tinteggiar colori in guisa di lacrime scorrenti prima di fingere quella pioggia quieta di bianchi lumi, coi chiari, per portarli più teneri e sognanti sul vero. Quasi impossibile fantasticare a lungo, in quel secolo, di 'dolce prospettiva'. Impossibile, allora, non lasciar andare per via la rigida rete della composizione di Maso quando certi sogni di blanda eleganza morale giungono a intridersi di linfa e caldo umore di epidermide umana. Io penso alla 'Maestà' in Sant'Agostino, che fu forse il più gran portato di quella poesia /*tavola* 22/. Un fiorentino lo troverebbe ora di minor carattere e risolutezza. Ma Ambrogio l'ideale fiorentino di maestà persistente, volta dunque a restare, a voler fortemente restare, lo traduce irriducibilmente in luogo di calma contemplabile e da narrare. Che abbandoni, allora, alla pittura!

Essi richiedono ormai un confronto stupefacente con i modi dell'arte senese contemporanea, la più autorevole in quel momento: quella, cioè, piuttosto che di Pietro, incerto addirittura, nel '32 — vedi i tre santi della Pinacoteca di Siena — se riesumare i torvi caratteri, sacramentali e vetusti, della tradizione duccesca come egli già l'aveva sentita prima del '20, quella, dicevo, di Simone Martini, autore nel

'33 dello splendido ardimento goticizzante dell' 'Annunciazione'. È significativo che nulla di più follemente gotico sarà pensato in Siena dopo quel capolavoro. Sulle pareti sdrucciolevoli e gelate di una simile impennata lineare non c'era luogo per i riposi e gli incanti del cuore senese. 'La victoria delle strenue linee', come pensava il Ghiberti. Questa è zona di nevi eterne, o l'alpe che divide le stesse fulgide rêveries profane di Simone a Napoli e ad Assisi dal diverso gotico, verde folto e fastoso, del tempo di Avignone. I termini del confronto, perciò, delle due culture di Simone e di Ambrogio sono profondamente antitetici e, ragionevolmente, si comportano come tali per un certo lasso di tempo. E, si badi bene, torna comprensibile unicamente su questa via e collocandola fra queste date, meno che approssimative, 1334-39, quella parte dell'opera di Ambrogio e, si aggiunga pure, di Pietro, dove scompare ogni vivace accentuazione goticizzante in favore, per contro, d'un vasto flusso di emozioni pianamente pittoriche, defilate sul sentimento elegiaco delle quiete Maestà e delle Vergini impigrite e indolenti. Dopo il '40 sarà da porsi il brusco ritorno dei brividi gotici, come nel 'San Michele' di Badia a Rofeno /*tavole* 23, 24/, che è impresa talmente formidabile di annodature ritmiche e di squisiti accompagnamenti cromatici, dove non sai se più schiocchi la fiamma del mantello e stinga la giada e l'oro degli orpelli di quanto non sibili la linea impazzita e la sua danza, da rendere incomprensibile il giudizio che l'ha tolto, con gli scomparti laterali, al genio di Ambrogio.

E giova notare ancora, a rinforzo di quanto si diceva più sopra, che un confronto con la danza delle fanciulle del 'Buon Governo', che lo precede di sei o sette anni, sarebbe assai povero di associazioni e identificazioni di stile. La carola leggera che sfiora la piazza e i traffici tranquilli coltiva il gusto di una musica lenta e di altra moda, antiquata infatti se sembra di riascoltare, come è da credere nel 1338 o '39, i dolci liuti ritrovati del primissimo Simone, quello della 'Maestà' sotto il baldacchino lunare.

Tenendo in vista tutti i dati della dovizia mentale di Ambrogio, quelli che in fase variata non sono ancora spenti del tutto e questi altri pronti, alla nuova ripresa, a rinascere inaspettati, è ormai tempo di raccogliere, nel miglior ordine, la ricca materia per un catalogo del decennio in questione. Dopo gli affreschi in San Francesco, a Siena, il secondo periodo fiorentino, con le storie di San Nicola da Bari, degli Uffizi; la 'Crocifissione, Natività e santi', pure

dell'Istituto Städel di Francoforte (Berenson, op. cit., fig. 74); il reliquiario Wildenstein (De Nicola, 'Boll. d'Arte', 1922-23, pag. 57); il polittico Städel qui illustrato e la 'Madonna, angeli e santi' n. 184 della Pinacoteca di Siena. Dopo il '34, la 'Maestà' in Sant'Agostino; la 'Madonna' già a Serre di Rapolano e la celebre anconetta n. 65 della Pinacoteca di Siena; gli affreschi di Montesiepi; la 'Madonna' dalla raccolta Lehman; gli affreschi della Sala della Pace; la 'Madonna' di Budapest, resto di una più grande Maestà; la 'Madonna e i Santi Pietro e Paolo', di Roccalbegna; la 'Madonna' della loggia di Palazzo Pubblico, documentata del 1340, e la 'Madonna del latte'.

Frattanto gli affreschi della sala della Pace, che non sono la miglior prova di saldezza compartita, serbano lo squisito valore di un taccuino di appunti compilato per ricordare al cuore i sentimenti splendidi e brevi degli istanti eccezionali. Se ne è già ricavato, infatti, qualche sorprendente particolare. Ed altri, per nostra edificazione si lascerebbero cogliere facilmente. Ci piace credere, persino, che l'esecuzione dei vastissimi affreschi riempisse liberamente, nella coscienza di Ambrogio, le pause fra seduta e seduta nella bottega, quando magari la catarsi temibile di un'idea non liberata nei suoi residui o nei suoi preliminari poteva trovare sul bel muro l'aria e il luogo per nascere o acquietarsi. Mi spiego così la gran varietà del repertorio formale, quasi antologia di tutta l'opera. E per un capitolo di essa, quello incomparabile dei teneri sedimenti di luce sfaldati dalle godute blandizie dell'ombra, quello insomma fiorito per pigmento cromatico della 'Maestà' di Sant'Agostino, fanno degno riscontro le allegorie delle stagioni, in ispecie quella dell'Estate, o dell'Inverno, che nel soffice imperversare della pittura è un pensiero paesistico e reso *sur nature*, nel silenzio di neve.

È necessario ora che ci adopriamo a vedere quali riflessi diedero questi pensieri di Ambrogio nel fratello Pietro che, almeno in quegli anni, certamente gli viveva accanto e come, a sua volta, questi gli procurasse rinnovate sensazioni, il che complica curiosamente il profilo della loro vicenda. Nel 1335 infatti essi concepivano contemporaneamente gli affreschi dello Spedale. Quegli affreschi sono perduti, ma di Ambrogio non ne mancano altri, contemporanei, che ci possono relativamente compensare della loro perdita materiale. Simili soccorsi mancano purtroppo se ci volgiamo a Pietro, a meno che non ci sforziamo di rintracciarli mentalmente sulle riprese posteriori della tradizione

17 - *'Stefano Fiorentino': la Vergine (particolare)* *Assisi, Santa Chiara*

18 - Ambrogio Lorenzetti: piccolo polittico *Francoforte. Istituto Städel*

19 - Ambrogio Lorenzetti: Martirio di San Matteo *Francoforte, Istituto Städel*

20 - *Ambrogio Lorenzetti: San Giovanni a Patmos* — *Francoforte, Ist. Städel*

21 a e b - *Ambrogio Lorenzetti: Madonna con B. e due Santi*
Siena, Galleria

Particolare dell'opera precedente *Siena, Galleria*

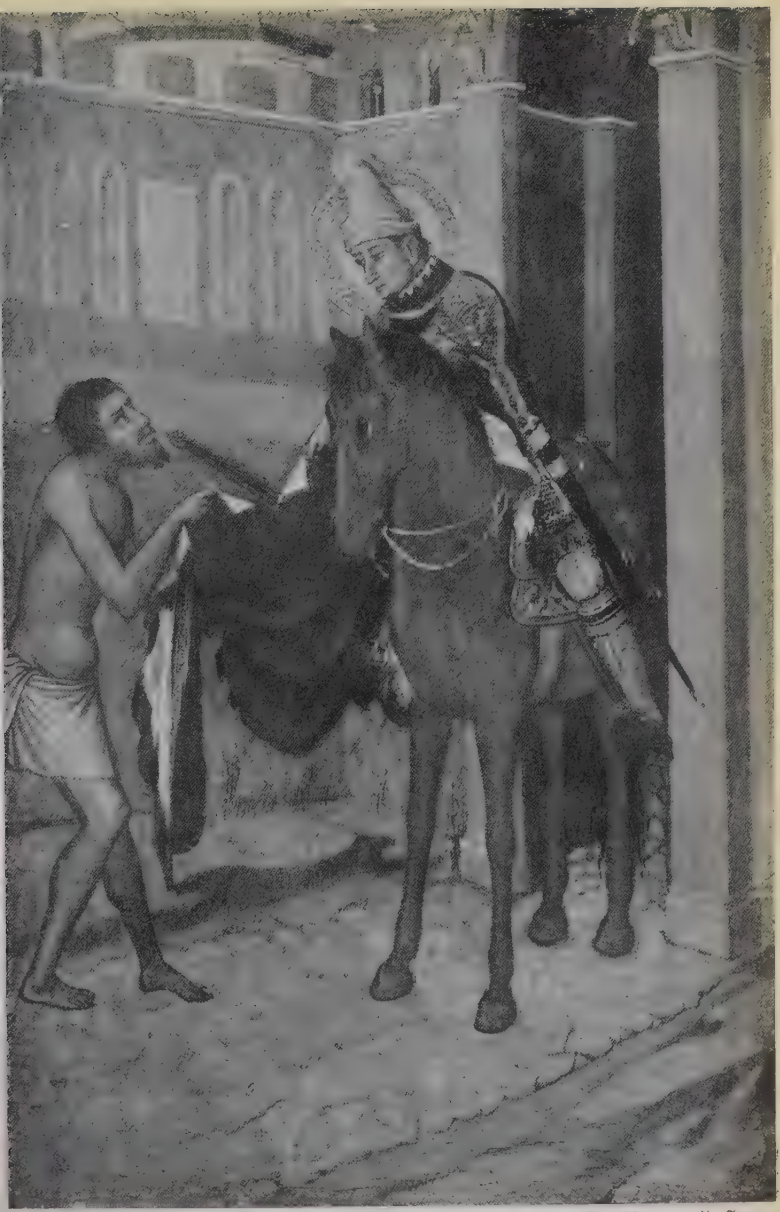
22 - Ambrogio Lorenzetti: particolare della Maestà *Siena, Sant'Agostino*

23 - *Ambrogio Lorenzetti: Madonna (particolare)* *Badia a Roféno*

24 - Ambrogio Lorenzetti: San Michele *Badia a Roféno*

25 - Ambrogio Lorenzetti: coronazione della Vergine *Montefalco, Sant'Agostino*

26 - Ambrogio Lorenzetti: Miracolo di San Nicola *Parigi, Louvre*



27 - *Ambrogio Lorenzetti: San Martino e il povero* — *New Haven, coll. Yales*

29 - L. Boldrini: San Liberale Digione, Museo

29 a e b - *L. Boldrini: S. Nicola*

San Ludovico già a Berlino, racc. privata

30 - Rosso fiorentino: ritratto di giovine *Racc. privata d'America*

31 - *Rosso fiorentino: Mad. col Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino*
Buenos Aires, racc. Remak

32 - E. Vuillard: schizzo a penna

dal 'Cahier de dessins'

artistica locale a valore non soltanto iconografico ma di sopravvivenza normativa di uno schema figurale. In questo senso diventa preziosa, ad esempio, la 'Natività della Vergine' di Bartolo di Fredi, a San Gimignano. Non v'è dubbio che il debole artista riprende qui la celebratissima interpretazione che Pietro aveva dato dello stesso soggetto sull'intonaco che fu sbiancato dal tempo. Pareti vaste, vi si vedevano, in tralice o specchiate lucidamente al limite di una sentitissima distanza, e pochi personaggi da manovrare a scopo di scansione proporzionante e immobilità solenne. Non si troverebbe, in tutto Pietro, una più ampia confessione di ideali fiorentini. Del resto ne darebbe altra conferma l' 'interno' della tavoletta della National Gallery che è tempo di rivendicare fermamente a Pietro Lorenzetti come l'unico resto in esilio dell'altare di San Savino, documentato del 1335[6]. Il ritorno recente di Ambrogio da Firenze non fu dunque mera coincidenza. Ma quel che importa notare è che quelle nozioni di sintassi struttiva, originariamente fiorentine, sembrano trapassare subito nel campo di Pietro come nel terreno più disposto alla loro conservazione. Si ammiri poi come i frutti degli orti contigui dei due fratelli vadano ancora maturando degli stessi lieviti entro il termine del decennio, ed a spese di Ambrogio. Il gruppo infatti di travagliata fortuna tentato dal Dewald sotto il nome del 'Maestro del trittico di Digione' che, legato alla tavoletta di Londra ritornerà stabilmente alla sua giusta designazione, è il tributo mirabile dell'ingegno di Pietro agli 'affetti bellissimi' del fratello, in consonanza di stile interiore. Come non ravvisare la stessa patina tenue del richiamo affettivo, gli stessi teneri sensi piegati in mestizia elegante e remota, nella 'Madonna' Lehman e nella 'Madonna' Loeser, più che cugine. E ancora. La 'Madonna' Poldi Pezzoli e la tavoletta vaticana col 'Cristo dinanzi a Pilato' puntano decisamente verso il classicismo pacato, disadorno e solenne della superba 'Madonna in trono' del '40, agli Uffizi: ripresa solitaria di Pietro, ma, si potrebbe dubitare, non definitiva, se nel polittico della Beata Umiltà, di cui proprio per ragioni di stile è più che balordo legger la data 1316 anziché 1341, i richiami ad Ambrogio sono di nuovo fortissimi, tanto da lasciar sospettare una celata collaborazione. Intanto non sarà illecito avviare la soluzione del quesito retrodatando, forse

[6] La felice opinione fu del Cavalcaselle e non si spiega come essa sia stata poi sempre scartata. I tre santi dinanzi al tiranno sono i santi Savino Vescovo, Marcello ed Esuperanzio.

di parecchi anni, il concepimento iniziale dell'opera, la cui data non servirà che ad indicare il momento del suo congedo. E il passaggio, in coerenza stilistica, alla 'Natività della Vergine' dell'Opera del Duomo (1342) riuscirà più convincente mediato soltanto dai brani più fortemente rinterzati di fermezza classicheggiante, come il panneggio colonnare per la figura centrale della Beata.

Ora ci sarà più agevole seguire gli ultimi passi di Ambrogio, che sono anche i più inquieti e fortunosi. Poco hanno aiutato finora le due date sicure del 1342 per la 'Presentazione al Tempio' degli Uffizi e del 1344 per l''Annunciazione' della Pinacoteca di Siena. Le opere eseguite intorno a questi anni sembrano accusare una profonda inquietudine mentale per i molti appoggi formali ad opere precedenti, vale a dire uniche e irripetibili, e le alterne conseguenze di una difficile crisi di stile. Impossibile ritrovare in dipinti come la 'Maestà' di Massa, la 'Madonna' Platt, la 'Madonna e i santi Pietro, Paolo, Maddalena e Michele' di San Pietro alle Scale, e il polittico già in Santa Petronilla, il dolce linguaggio che esprimeva i pensieri enormi del decennio già superato. Lo sforzo talvolta pare visibile con l'intento, e il volto ideale di questi personaggi si fa accigliato, e dolente, quasi che i soccorsi d'introspezione, prima così fortunati, si arrestassero su un punto di tensione amaro ed oscuro. La sua arte sembra mantenersi felice fino a che il sentimento della pittura trova lo spiraglio luminoso, tra le maglie fitte della impostazione iniziale, di un capriccio improvviso da sciogliere in ritmo con fantasia, o la zona libera, dal contorno tranquillo, da ammantar di colore. I termini dei suoi ideali artistici intorno al '35 potevano rivelarsi in una indiscrezione come questa: 'I fiorentini disegnano con tanta maestà e larghezza che s'ha più agio poi per ben colorire.' Ma un tale principio non era più del tutto efficiente, nel '42, se, è tempo di dirlo, la solennità semplice e silente di Pietro lo spinge adesso ad approfondire volumi, e la loro evidenza corposa mentre il bandolo lineare non si svolge pianamente ma strappa e s'inceppa in nodi di dilatante energia, stirata e dolente. Il punto più aspro dell'alternativa cade sulla 'Presentazione al Tempio'. Ma si è già detto del polittico di Badia a Rofeno come di un tardo ritorno di spiriti goticizzanti. E non basta. Bisognerà ammettere che qui è tutto un brusio di sciolti ricuperi grafici, il più avventante corsivo nel quale si sia mai provata la scrittura di un poeta senese. Strenuo manierismo di epoca tarda, quando cioè l'invenzione si cristallizza in

ornamenti magici, in divertimenti astrusi e complicati. Ognuno può pesarne l'importanza di fronte ad opere senesi che convergono intorno alla metà del secolo, al Tegliacci di Monte Oliveto, poniamo, o al bel trittico n. 67 della Pinacoteca di Siena (Van Marle, vol. II, fig. 292). Chi ha visto il polittico di Badia a Rofeno non dimenticherà, nonostante il troppo duro restauro, la ventilata freschezza delle velature scorrenti come acque chiare sulla corteccia tenera e polita di queste figure, e il prodigio della corazza, degli schinieri che conoscono ancora i vetusti segreti dei liquidi inchiostri. Già questo sarebbe un bel congedo dopo il lungo operare: il ritrovamento di care cadenze esaltate da un ritmo interno consumatissimo, decadente persino.

Ma un'altra opera ci permette di ammirare come, per giunta, poteva ricostituirsi in un inedito equilibrio di stile la trascorsa cultura fiorentina dentro il cerchio di questa danza sfrenata. È un affresco che resiste ancora, nonostante i danni gravissimi, nella chiesa di Sant'Agostino, a Montefalco /*tavola* 25/. Non conosco, oltre al polittico di Francoforte e al n. 184 della Pinacoteca di Siena, opera di Ambrogio che più di questa mostri l'intenzione di apprendere lo spazio, sia pure un breve spazio naturale, sul quale risolvere la figurazione. Salva la supremazia sacramentale delle dimensioni del gruppo divino, gli angeli e i santi che fanno ala alla fuga del tappeto su cui Eva si adagia ed al trono indicano il loro allontanarsi secondo un diminuire progressivo, fino al limite della profonda piattaforma. Il trono largo, incrollabile, pensato come un volume puro, sostiene due figure che sembrano correggere l''Incoronazione' Baroncelli secondo i precetti di una ipotetica sinistra giottesca. Ora, su questo quadrato che difende il suo poco ma certo spazio sulla terra va svolando ignara una schiera di fanciulle alate che alla danza del 'Buon Governo' insegnano quanto brio e grazia e follia si possa aggiungere ove non manchino due ali. Stupisce che brani così alti e invenzioni come queste non abbiano fermato l'attenzione di chi si è misurato finora con l'intelligenza di Ambrogio. Negli 'Indici' del Berenson l'affresco si trova sotto il nome di Pietro. Altre citazioni? Nessuna, eccetto quella del Brandi nel Catalogo della Pinacoteca di Siena (1933, pag. 142) dove, riferendogli i santi Massimino e Antonio Abate, di quella Pinacoteca, si istituisce un 'Maestro di Montefalco', seguace non spregevole del nostro grande pittore. Ma il San Massimino è un autentico Ambrogio tardo e l'autore dell'affresco di Montefalco,

se non fosse Ambrogio, sarebbe un incredibile intelletto che, assorbendo istantaneamente l'enorme esperienza del maestro, ne estrae una delle creazioni più complesse ed elaborate di tutta l'arte italiana. Ma no. Al cosiddetto capolavoro si arriva per lunghe, penose, affaticate stagioni ed è già un prodigio se la mente di Ambrogio ha retto fino ad un termine così lontano. Un culmine di vita dal quale l'Eva di San Galgano, il trono di Maso dell' 'Incoronazione' Rothermere, gli angeli biondi, a gote gonfie e accaldate come nel più lieto Simone, si ritrovano in un clima di ricercata memoria, di satura cultura; il clima in cui, non è un caso, cresceva la poesia antiquata e attuale, divertita e decadente di Barna da Siena.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Due resti di un paliotto di Ambrogio Lorenzetti.

Nell'occasione del portante articolo del Volpe in questo stesso numero, offro anch'io un piccolo aumento alla conoscenza di Ambrogio indicando un punto della ricerca che mi pare scucito.

Il Louvre, riordinando, a quel modo che tutti sanno, gli antichi pittori italiani, prima sparsi nel grande Museo a seconda dei vari legati, ha ora esposto nelle nuove sale un quadretto affascinante ma poco noto del donativo Duseigneur, con un 'San Nicola che getta le verghe d'oro nella stanza delle tre donzelle impoverite'. Il pannello, proveniente da Pisa, o almeno passato per Pisa nel primo quarantennio del secolo scorso (come dimostra a tergo una delle ben note 'autentiche' di Carlo Lasinio, per Simon Memmi); venduto a Parigi verso il 1890-'900; entrato al Louvre nel 1910 con la designazione di scuola senese della prima metà del '300, fu studiato nel 1919 dal De Nicola e assegnato a Lippo Vanni; nome accolto dal Berenson nei suoi indici del '32.

Ma il fatto è che il pannello (resto palese di un paliotto), già per ragioni di fabbrica (misure, legno, nimbi identici), fa corpo con altro, della collezione Jarves a New Haven, con il 'San Martino che divide il mantello col mendico'; questo, attribuito nientemeno che a Simone Martini dal Berenson; ascrizione accolta senza controllo; ma spesso, per buona sorte, lasciata inoperosa.

Ambrogio Lorenzetti

Occorreva infatti mettersi d'accordo. Esistette un paliotto dove, ai lati di una Madonna o di una Crocefissione (come si vede anche nell'altarolo di Francoforte qui commentato dal Volpe) figuravano storie di due Santi diversi: San Niccolò e San Martino. E che il paliotto fosse di Ambrogio i due pannelli superstiti dicono chiaro; senza perdersi in controlli che non servono ad alcuno e che disturbano l'evidenza. D'altra parte, con chi discutere dopo le prove poco brillanti fornite negli ultimi decenni dagli specialisti della scuola?

Basti un accenno alla qualità fieramente inventiva, nei riguardi spaziali, dei due pannelli. Entrambi in tralice, nell'uno si sbocca dalla porta cittadina sul lastricato antico, fiancheggiato dai due ruscelli di scarico, mentre il cavalluccio s'impunta come un panchetto sotto la frenata del Santo segaligno, quasi dantesco, sotto il cappelluccio goliardico; nell'altro, il lettone di squincio, dove affondano incertamente le tre sorelle convolte sotto la ribocca tenera, entra a stento nel camerone dove la parete è a finestre finte e colorate come in un interno 'antispazio' di Matisse.

Quando, nell'opera di Ambrogio, questi straordinari frammenti? La prima delle tre sorelle è l'Eva di Montesiepi; la terza ha il tre-quarti della 'Madonna del Latte'. Se, come il Volpe si industria di dimostrare (ed io concordo), il periodo fiorentino del 1332 è il segno di un avvicinamento di Ambrogio all'ambiente dei grandi giotteschi della seconda generazione come Maso e 'Stefano', qui siamo nuovamente nell'àmbito senese, e sulla china più personalmente eteroclita di Ambrogio. Più tardi, perciò, nel decennio '30-'40. Ma non voglio addentrarmi in un rovajo, che andrà ancora chissà quanto sforbiciato.

Voglio solo rammentare, in qualche riga che ho a disposizione, l'andamento del 'problema' nell'ultimo cinquantennio. Infatti non si può negare che il temperamento anarchico di Ambrogio (a lungo imbrogliato con quello del fratello Pietro) non fosse già noto al Berenson, quando scriveva del 'gran rifiuto' dei due fratelli; della loro anarchia mentale; e di un Ambrogio in particolare che, nei suoi momenti peggiori, supera a stento il vecchio Breughel. E scusiamolo del poco!

Ma poi non si dica che la critica non si è mossa. Il Berenson scriveva quelle pagine atterrite e diffidenti mentre scoppiavano cubismo ed espressionismo. Non trovo strano che dopo quarant'anni di Picasso e di Klee i giovani d'oggi siano più pronti ad intender meglio, per il suo verso, il tre-

Ambrogio Lorenzetti cento più eteroclito, dai bolognesi ad Ambrogio Lorenzetti. E, come sempre, è la critica cui tocca di porgere all'arte i più sentiti ringraziamenti; non viceversa.

Per il catalogo di Leonardo Boldrini.

Approfitto della recente nota del Prof. Roberto Longhi su Leonardo Boldrini per ampliare la conoscenza di questo raro maestro[1]; e sono lieto che uno dei nuovi numeri risponda all'auspicio circa la riesumazione di altri scomparti del polittico cui apparteneva il 'San Giovanni Battista' già von Kauffmann a Berlino, testé prodotto dal Longhi con l'esatta denominazione.

Sul punto che questo 'San Liberale' del Museo di Digione /*tavola* 28/ è una caratteristica opera del Boldrini saranno meco d'accordo, io spero, quanti ancora considerano la ricostruzione della personalità artistica come il primo passo verso qualsivoglia discorso critico o storico. È altresì vero che il livello medio della *connoisseurship* è in fase di progressivo scadimento, sotto la brillante guida di chi non esita a sconsigliare pubblicamente la pratica dell'attribuzionismo; ma la teoria assai spesso si identifica con la giustificazione, così come, nel caso specifico, i confronti fra questo pannello e le cose documentate del Boldrini sono tanto facili che non saprei se indicarli nelle pieghe del mantello, nell'ossatura un po' rigida e disarticolata del personaggio, o nel broccato a fiorami e nei marmi a venature policrome.

Quanto alla provenienza della tavola (che, all'evidenza, non può essere nata a sé) dal medesimo polittico del frammento von Kauffmann, oltre che dalla quasi eguale larghezza[2] e dall'identico rapporto fra figura e cielo, sotto il medesimo punto focale, è provato da certi grafismi (vedi nei capelli) che corrispondono nei due dipinti con troppa insistenza perché si possa pensare a due opere distinte; senza contare che in questo 'San Liberale' compare, e proprio al livello esatto, la balaustra che il Longhi aveva intravista nel mutilo scomparto compagno.

Riguardo infine al nome di Jacopo da Montagnana proposto con riserva dal Berenson[3] per questa che, senza dub-

[1] R. Longhi in 'Arte Veneta', I, 3, pag. 186 e I, 4, pag. 293.

[2] La tavola di Digione misura cm. 116 × 39 (senza i listelli aggiunti) il frammento von Kauffmann cm. 61 × 34.

[3] B. Berenson, 'Pitture Italiane del Rinascimento', Milano, 1936, pag. 317.

bio, è la cosa più viva e fresca del Boldrini (un vivarinismo alimentato da una rudezza pungente e gagliarda) non riesco a vedere qui nulla che possa indurre a risolvere positivamente l'interrogativo, salvo nell'intreccio a caratteri cufici che orla i calzari, analogo a quello che compare nei nimbi del pittore padovano: un elemento un po' troppo vago, anche per i morelliani convinti. *Boldrini*

Se dunque questo 'San Liberale' conferma egregiamente la buona qualità del Boldrini verso il 1475 (la data proposta dal Longhi per il frammento compagno è da accettare senza riserve), ne provano invece la successiva involuzione altri due pannelli /*tavola* 29 *a*, *b*/, un tempo in una raccolta privata di Berlino, con il nome di Bartolomeo Vivarini, dovuto, se non erro, al Bode. Anche a tener conto dei ritocchi che appesantiscono le figure in più punti, massime nelle vesti del 'San Ludovico', il linguaggio appare qui più andante e meno impegnativo, senza però che le due immagini perdano la loro efficacia iconica, campeggianti contro un paesaggio dall'orizzonte mediano, e dove ormai prevale l'ascendente del nuovo genio della scuola, Giovanni Bellini.

Federico Zeri

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Evelyn Waugh: da '*Helena*', pag. 168 e seguenti.

'Desidero parlarti' disse Elena.

'E io a te, cara mamma. Ma prima il dovere. Dove sono quegli architetti?'

. . . . . .

'Questi sono i tipi che stanno costruendo il mio arco' spiegò, come il ciambellano introduceva tre uomini, a piedi nudi, vestiti semplicemente, ma di un contegno che spiccava tra la splendida folla.

'Son passati dodici anni dacché ordinai — dacché il Senato graziosamente mi votò — un arco di trionfo. Perché non è finito?'

'L'Ufficio dei lavori ha intralciato la costruzione, signore. I muratori sono scarsi, oggigiorno. Ingaggiano chiunque si presenti per i templi Cristiani. Ciononostante, tuttavia, il lavoro è, sotto ogni riguardo ed aspetto, finito.'

'Io stesso sono andato ieri a vederlo. Non è finito.'

'Alcune rifiniture ornamentali...'

'*Alcune rifiniture ornamentali*. Volete dire le sculture.'

'Vogliamo dire le sculture, signore.'

Waugh 'È proprio di questo che voglio parlare. Sono atroci. Un bambino saprebbe far meglio. Chi le ha fatte?'

'Tito Carpicio, signore.'

'E chi è questo Tito Carpicio?'

'Col vostro permesso, signore, sono io', disse uno dei tre.

'Mio caro' disse Fausta 'dovresti ricordarti di Carpicio, te lo ho spesso nominato. È il nostro più interessante scultore.'

. . . . . .

'Così, siete voi il responsabile di quelle mostruosità. Le ho viste ieri. Forse potete spiegarmi cosa vogliono rappresentare.'

'Mi ci proverò, signore. L'arco, quale è concepito dal Professor Eumolpo, il mio amico qui presente, è, come vedete, di linee tradizionali, modificate per seguire lo stile moderno. Esso è, per così dire, una larga massa interrotta da aperture. Ora questa massa comporta alcune superfici che il Professor Eumolpo giudicò di una certa monotonia. Se mi capite, l'occhio non è *sostenuto*. Pertanto egli suggerì di arricchirle con le rappresentazioni decorative di cui parlate. Io stesso stimai la soluzione piuttosto felice. Trovate che le ombre sian troppo accusate? Che nuocciano alla qualità statica del disegno? Ho inteso questa critica.'

La pazienza di Costantino si irritò per queste parole. Chiese freddamente: 'E questa critica l'avete sentita? Le vostre figure sono senza vita e senza espressione come pupazzi. I vostri cavalli paiono balocchi da bambini. Non c'è grazia nè movimento nell'insieme. Scolpiscono meglio i selvaggi. Dannazione, c'è qualcosa lì dentro che sembra un bamboccio ed è sottinteso che dovrebbe raffigurare me.'

'Non ho mirato a un ritratto vero e proprio, signore.'

'E perché no, di grazia?'

'La scultura non era in funzione di ritratto.'

Costantino si voltò a sinistra. 'Tu dici che costui è il miglior scultore di Roma?'

'Tutti lo dicono' rispose Fausta.

'Voi siete il miglior scultore di Roma?'

Carpicio si strinse lievemente nelle spalle. Ci fu un silenzio. Poi il Professor Eumolpo si fece innanzi con una certa baldanza. 'Forse Vostra Maestà potrà darci qualche idea di quel che aveva in mente, il disegno potrà adattarvisi.

'Ve lo dico io, quel che avevo in mente. Lo conoscete, l'arco di Trajano?'

'Sicuro.'

'Cosa ve ne pare?'

'Buono per il suo tempo' disse il Professore. 'Molto buono. Forse non di prim'ordine. Sotto molti aspetti preferisco l'arco di Benevento. Ma l'arco di Trajano è certo gradevole.' *Waugh*

'Ho in mente l'arco di Trajano' disse Costantino. 'Non ho mai visto l'arco di Benevento. Non m'importa un cavolo dell'arco di Benevento.'

'Vostra Maestà dovrebbe realmente farci caso. L'architrave...'

'Mi piace l'arco di Trajano. Voglio un arco come quello.'

'Ma fu costruito, quanto tempo fa? più di duecento anni' disse Fausta. 'Non ti puoi aspettare una cosa simile oggi.'

'E perché no?' disse Costantino. 'Ditemi perché no? L'Impero è più vasto, più prospero e più pacifico che non sia mai stato. Me lo dicono sempre in ogni pubblica allocuzione. Ma se chiedo una cosetta come l'arco di Trajano, mi dite che non lo potete fare. Perché no? Non potete' disse volgendosi di nuovo a Carpicio 'farmi una scultura come quella?'

Carpicio lo guardava senza il minimo rispetto. Due forme di orgoglio erano qui irriconciliabilmente opposte; due presunzioni stavano faccia a faccia. 'Si potrebbe, a rigore, combinare una specie di *pastiche*' egli disse, 'non avrebbe nessun significato.'

'Maledetto il significato.' disse Costantino 'Me la puoi fare o non me la puoi fare?'

'Eguale precisa? È un tipo di raffigurazione richiedente una virtuosità tecnica che potete o non potete trovare gradevole — personalmente mi dà gusto — ma l'artista moderno...'

'Me la puoi fare?'

'No'.

'Be' chi può farla? Trovate qualchedun altro, per Dio. Professor Eumolpo, quel che voglio è una battaglia con soldati che somiglino a soldati e divinità — intendo le figure simboliche della tradizione — che somiglino a figure simboliche della tradizione. Ci deve pur essere qualcuno, a Roma, capace di questo.'

'È una questione di visione come di virtuosità' fece il Professore. 'Chi può dire se due uomini vedono lo stesso soldato. Chi può dire come Vostra Maestà vede un soldato?'

. . . . . .

'Vedo i soldati proprio come sono nell'arco di Trajano. Non c'è assolutamente nessuno in tutto il mio impero che mi possa fare soldati a quel modo?'

Waugh 'Ne dubito molto.'

'E allora, dannazione, andate e staccate le sculture dell'arco di Trajano e appiccicatele nel mio. Staccatele immediatamente. Cominciate questo pomeriggio.'

'Parli da uomo, figlio mio' disse Elena.

P. S. - *Esempi, anzi esemplari di penetrazione artistica nelle pagine di letterati, poeti, e persino narratori, non sono, come è stato già notato, rarissimi: l'intuizione ottica, il colpo d'ala per cui un paesaggio, un quadro di costume prendon figura di commento e spiegazione d'arte fra i più efficaci, potrebbero — chi avesse agio e occhio per riscontrarli — formare un'antologia di critica tanto straordinaria quanto rallegrante. Con gli stessi criteri ed egual frutto andrebbero raccolti quei passi dove un letterato ritenuto famigliare ai confronti dell'arte e curioso della storia figurativa, si rivela, invece, inadempiente.*

Ci è capitato sott'occhio in 'Helena', l'ultima fatica di Evelyn Waugh, assai noto fra noi come raffinato rinnovatore del grottesco, questo passo sconcertante. Nato nel 1903, Evelyn Waugh pubblicò, a venticinque anni, un saggio su Rossetti; licenziato di Oxford, tutto faceva credere che i buoni studi, almeno, avessero fomentato in lui quella cautela discriminativa, quella intelligenza dei fatti spirituali più venerabili che conducono, appunto, alle pagine che si diceva. Non è stato così, anzi la situazione di Waugh appare, per così dire, tutta all'opposto: e il grottesco, questa volta, è a spese dell'autore.

A. B.

APPUNTI

P. Barocchi: '*Il Rosso Fiorentino*'. Roma, Gismondi, 1950.

L'Autrice conosce bene il suo argomento, lo insegue quasi in ogni particolare, cerca, fra i contrasti di opinioni, un equilibrio che la realtà può anche non aver conosciuto, ed aggiunge, soprattutto all'attività francese dell'artista, molti elementi di giudizio che saranno indispensabili.

Del resto, nel volume, tutta l'opera del Rosso — pittura e disegni — è rievocata, discussa e, diciam così, mandata. La giovane studiosa non si adonterà se osservo che in un libro che rappresenta la prima prova di un critico non dovrebbero trovarsi cataloghi apodittici di vero e di falso, ma soltanto serie di ipotesi e di interrogazioni; e ciò, sia per rispetto del passato altrui che del proprio futuro. Per la parte che mi riguarda, per esempio, io non posso che dichiararmi

contento nel rilevare che l'A. accetta le mie ascrizioni per la 'Madonna' giovanile di Galleria Borghese (e qui colgo l'occasione per avvertire che una replica di essa, forse dai depositi degli Uffizi, era esposta nella Galleria di Arezzo verso il 1940) e per il 'Ritratto di giovine' a Napoli. Ma intendo che la mia soddisfazione sarebbe più agiata (e cioè maggiore la fiducia nella conferma ora venutami) se l'A. avesse analogamente accettato anche la vecchia e valida restituzione del Phillips per il 'Ritratto' creduto del Franciabigio a Berlino. *Rosso Fiorentino*

Più spinoso l'orto dei disegni; e qui le formule sospensive, anche più auspicabili. Sta infatti che i molti punti in cui l'A. discorda coraggiosamente dalle opinioni correnti non sembrano tutti ben scelti. Io avrei usato il coraggio magari per dire che persino il celebre 'San Giovanni piangente' degli Uffizi è soltanto *da* e non *per* la 'Deposizione' di Volterra; o per espungere i numeri dati come autografi a figure 161, 162, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 174, 181, 182, 190, 191, 193; sarei stato invece più timido a rifiutare l' 'Allegoria della Concezione' (figura 48) agli Uffizi o, al Louvre, il 'Sacrificio' (figura 79) o 'L'incendio di Catania' (figura 131), tutte cose molto alte. Così pure non avrei espunto con troppa tranquillità le 'Madonne' di Francoforte e di Berlino. (Giusto invece lo scarto del 'San Gerolamo' Guicciardini che sarà del Paladino o del Lilio). Ma son divergenze di particolari che non infirmano l'utilità di una ricerca così ampia.

Più difficile esprimere l'opinione sulla sua tenuta critica, proprio perché duole, dopo avere avvistato le doti brillanti e innegabili dell'A., vederle sacrificate ad una legatura di scuola. La traccia del 'problema' era pur chiara. La critica diretta sul Rosso comincia, se non erro, da quel giorno del 1518, in cui il camerlengo di Santa Maria Nuova fuggì di casa il Rosso vedendo, nell'opera ordinata, più diavoli che santi, per le 'arie crudeli e disperate' delle figure. Dopo quella prima reazione critica al 'manierismo' del Rosso, seguono le altre: dal Vasari che dà la prima definizione positiva della 'maniera', fino al Lanzi che la limita. Il séguito è lungamente sfavorevole prima che un nuovo interesse per il manierismo non rispunti ai tempi dell' 'espressionismo' e della 'Geistesgeschichte', che son cose simili. Tanto al problema generale che alle sue specificazioni di persona si affaticarono più recentemente anche gli italiani, talora polemizzando, e con profitto. Subito dopo la guerra

Rosso Fiorentino

venne fuori il bel volume del Briganti su 'Tibaldi e il Manierismo' e diede spunto ad alcune utili osservazioni altrui; quelle per esempio di F. Arcangeli (su 'Leonardo', giugno 1946) che l'odierna studiosa del Rosso non sembra conoscere.

La sua soluzione, un po' troppo timida, sarebbe ora che 'manierismo' sia parola da riserbar soltanto a reprobi o a mediocri (e nel catalogo datoci di costoro, s'incontrano alcuni fra i più alti ingegni del secolo); ma che, quanto ai grandi per davvero come il Rosso il Pontormo il Beccafumi il Parmigianino, meglio sia non intitolarli affatto o porli, tutt'al più, sotto l'impresa meramente cronografica di 'tardo rinascimento'. Ma sarebbe giusto, a chi ci additasse un bizzarro 'crepuscolo', obbiettare che occorra chiamarlo soltanto un 'tardo pomeriggio'?

Se non un 'movimento' regolato e disposto come oggi avviene nei fatti dell'arte, almeno un atteggiamento da potersi dire 'manieristico' ci fu davvero, e molto diffuso, nel nostro Cinquecento. Ma come intenderlo, se non si ammette che esso comincia almeno dal 'tondo Doni' che ne è, anzi, l'emblema fondamentale? Avvertivo infatti, circa dieci anni sono: «Del resto, lo stesso apice classico non aveva retto che pochi anni anche in Italia. Massimo autore della deviazione nessun altro che Michelangelo. E il suo atteggiamento non doveva parer cosa da riprendersi e spicciolarsi; tanto altera, solitaria, apparentemente intoccabile, n'era la prima intenzione. Come il vecchio dèmone della passione organica, articolata, vitalistica di un Pollaiolo e di un Leonardo che, alle prese coi torsi pergameni a Roma, ora concresceva quasi in un superorganismo titanico di schiavi impastojati, di sibille altocinte, di vecchiezze immemoriali. Eppure è proprio da quel sogno rischioso (e da non sostentarsi, pareva, che con quella tormentosa biblica moralità) ad attingere, e quasi esclusivamente, la moda dell'incredibile 'manierismo'.

Peccato che, recentemente, la mostra del Cinquecento toscano non abbia vissuto più di qualche giorno e pochi abbiano così avuto l'agio di meditare su quell'indicibile parata di begl'ingegni in concettosità, bizzarrie, grazie, capricci, lezie, calcolate orridezze e satanismi persino. Pure fu questa la nuova moda universale delle corti d'Europa, portata nel cinquecento in Francia dal Cellini, dal Rosso e dal Primaticcio; in Germania dagli scultori olandesi educati a Firenze; o dai veneti del séguito del Sansovino». Molti, su quella traccia, i torturati 'incroyables' di quel

Rosso Fiorentino

nostro secolo; almeno quanti furono i moderni 'cubisti' (e 'cubisti' furono infatti, anche allora, Cambiaso, Laureti e, in qualche aspetto, il Rosso medesimo). Tener presente l'affinità, più serrata o più lasca, di 'tendenza' e insieme caratterizzar le persone anche senza crederle libere come l'aria, è sempre stato pregio cumulativo del buono storico. Nel libro recente, invece, io vedo il Rosso un po' troppo slegato, a profitto di una caratterizzazione sentimentale che troppo di rado s'indugia su quel 'tormento stilistico' di cui è pur cenno a pagina trentacinque e troppo sovente insiste, invece, su una 'bonarietà e arguzia' che non sembra rispondere al fare piuttosto diavolesco e stregato di 'Maître Roux'; e tanto meno nel caso della 'Madonna' di Leningrado che anticipa così intensamente William Blake e Füssli. Quanto ai putti del Rosso, qui si parla spesso di una loro 'vivacità scatenata e birichina' (ciò che potrebbe calzare anche ai monelli di Egisto Ferroni). Ma che dire allora della loro parte torbida e corrotta di angeli decaduti?

Da questa eliminazione delle parti del Rosso più 'manieristicamente' disperate e tantalizzanti, consegue anche il silenzio su quell'altro contrasto interiore che, di fronte alle sue sigle formali ipertese fu la sua freschezza, la sua verdezza improvvisa negli aspetti cromatici: vesti di una natura allegra che pungono ancor più sugli accozzi della forma spolpata, scheggiata. Si pensi al quadro di Volterra. Ma talora quella verdezza riesce a investire in pieno il soggetto; quasi sempre un modello umano. Il successo più forte del genere è forse in questo mirabile 'Ritratto' inedito /*tavola* 30/ di dove il passaggio è piano al Velazquez e al Goya; e il parallelo, perciò, più significante con gli stralci naturalistici del Pontormo.

Ma lo straordinario è accorgersi che codesti opposti atteggiamenti, e così intensi entrambi da sembrare egualmente 'engagés', non sono affare di calmo svolgimento ma di alternativa gremita. Questo ritratto, per esempio, sarà del tempo della pala Dei o poco prima; ma 'poco prima' vorrebbe dire il tempo della 'Deposizione' di Volterra e perciò anche di quest'altra opera ancora inedita /*tavola* 31/ che pure ne sembra l'antipodo. L'A. che ne riporta attentamente la citazione dal Kusenberg che la riceveva dall'Antal; al quale l'avevo, tanti anni fa, trasmessa io quando l'opera (sotto il nome di Michelangelo) era in una piccola collezione romana, sarà lieta di vederla finalmente riprodotta.

Rosso Fiorentino

Non voglio imporre definitivamente a questo dipinto il titolo di 'La Sacra Famiglia all'Inferno'; ma, piuttosto che vedere il Rosso in un limbo che non gli tocca, quasi quasi mi ci arrischierei. Angelismo-diabolismo. Per la completa dimostrazione di questa antica, ricorrente sinonimia, ai due angeli qui non mancano che i raffî. Tutto il resto, di conseguenza. Questa volta poi anche i colori, spenti come dopo un fuoco lento; e la forma, una spoglia morta.

r. l.

Quaderno di Vuillard.

Il lato, per dir così, familiare, dell'opera o della vita di un artista in quanto porta luce sull'opera, pare stia guidando il gusto delle edizioni della Librairie des Quatre Chemins. Ieri le lettere di Berthe Morisot, oggi un quaderno di appunti figurativi (*Cahier de dessins*, notice de J. Salomon, préface de Annette Vaillant) in cui Vuillard, sessant'anni fa, seduto alla tavola del tinello o di cucina, accanto alla mamma che lavora di maglia o al letto di un parente raffreddato, lascia che la penna si svaghi e giocando approfondisca i termini di un rapporto di luce e di toni. Bianco e nero, eppure il colore è presente, domina palpitando nei più rari suggerimenti. L'accuratezza dell'edizione in fac simile è tale che, possedendola, ognuno può credersi erede di quel quaderno casalingo, colle sue macchie d'inchiostro, la carta a buon mercato, la foderina marmorizzata da libro delle spese quotidiane. Lo presenta, con un tono affettuosamente allusivo, da cerchia di famiglia, Annette Vaillant: ma pare giusto ridedicargli anche questa pagina poco nota e ammirevole di Jacques Emile Blanche (1931): un'occasione, per tutti, di rileggerla e gustarla.

'Vuillard, intimiste, sur un carton gris dont il ménageait l'emploi, transposa à l'essence la technique de la lithographie en couleurs. Vuillard (né en 1868) inventa le tableau de genre moderne sans autre objet qu'un papier de tenture, une chaise de bambou; des figures de bonnes dames, d'enfants, y font des taches vibrantes, des arabesques chromatiques d'une extrême recherche et rareté. Tout consiste, en cette classe d'ouvrages, a créer un *ambiant* par une interprétation raffinée de ce dont le vulgaire ne songerait pas qu'on puisse faire de la beauté picturale.

'Vuillard conduirait le tableau vers l'art appliqué, selon un idéal nouveau: le peintre collaborant simplement avec l'ébeniste ou le tapissier. Comme paysagiste il semble faire des vocalises, pousser des petits cris de moineau sur le toit d'un immeuble parisien. Il affine le paysage de Paris, opalise son atmosphère décolorée; de laides maisons à cinq étages d'une rue ou du boulevard, il s'amuse à composer des fantaisies tout égayées de platanes, de roues jaunes des tramways et de ces petites « mousmées » parisiennes qu'escortent des nounous à longs rubans, avec des enfants à grosses têtes comiques.

'Vers 1900-1906 on pouvait croire que le succès de Walter Gay et de Raffaëlli ne le guettât. Son talent exquis, quand il ne sortait pas de la nature morte, des fleurs, des intérieurs, tirait une partie de sa délicatesse et de son imprévu de la ressemblance de sa technique avec celle du lithographe. On lui conseillait alors de se défier de son goût et de redouter l'excès du « joly » plus justifié dans la gravure. La lithographie en couleurs mettait dans sa main certains tours qui lui réussissaient à mi-

racle chez l'imprimeur Clot, lequel nous confiait à tous des pierres, pour nous y exercer; mais ces « vides » si utiles sur la feuille blanche, ces « hasards » de la touche font « creux » sur une grande toile. Les tons à-plat, lavés, et que l'encre allège sur le papier, se trouvent alourdis d'être traités à la détrempe ou à l'huile. *Vuillard*

'La détrempe allait être un des procédés où Vuillard excellerait sur ses panneaux décoratifs, dont il fit des séries pour des appartements et le Théâtre des Champs-Elisées, pour des paravents aussi, tel celui de la princesse de Bassiano représentant le square de la place Vintimille, très supérieur au même sujet, traité en tableau, que l'on vit au Luxembourg, en 1929, à l'occasion de la réouverture du musée rénové. La technique de la peinture à l'huile semblait moins convenir au tempérament de Vuillard, dont les colorations restaient d'une gamme plus distinguée dans le mat que dans l'éclat d'une pâte destinée à être vernie. Il y aurait ici toute une théorie à établir, par l'expérience, sur les deux qualités que prennent les tons selon qu'ils seront vernis, c'est-à-dire conserveront toute leur intensité et leur éclat; ou bien les perdront et seront bus par la toile en séchant. Ce qu'on appelle, en peinture à l'huile, beaux noirs et profondeur des glacis, la détrempe n'en donne qu'une transposition qui fausse ou même supprime les valeurs. Comparez, pour comprendre ce que nous venons de dire, un tableau de Delacroix avec ses très rares fresques. Pour nous Delacroix reste grand coloriste, surtout quand il peint à l'huile.

'Quand Vuillard exécuta, enlevés comme des croquis, et en tons mats, des portraits dans des intérieurs, il fut sans rival. Mais plus ambitieux, il se spécialisa, a notre surprise, dans le portrait fouillé, laborieusement étudié, dessiné, construit, ayant nécessité d'infinies séances. Et, consciencieux comme un primitif, l'artiste mépriserait ses qualités de prime-saut. Mais il ne conquit qu'alors la grande vogue. Un gourmand qui, par conscience, renoncerait aux chatteries dont sa jeunesse avait été friande, et deviendrait ascète! Vuillard laissera un bel exemple de moralité aux peintres.'

Chi voglia saperne dell'altro, si rivolga al bel libro su Vuillard del nostro collaboratore André Chastel (Paris, Floury, 1946).

Hans Dietrich Gronau

'Paragone' vuol ricordare brevemente, ma con partecipazione profonda, Hans Dietrich Gronau, morto prematuramente in Londra il 10 gennaio 1951. Lascia compianto concorde in tutti quelli che lo han conosciuto; e non è luogo comune rammentare le Sua bontà, la Sua rara gentilezza, il Suo tratto naturalmente e squisitamente umano. Tedesco d'origine, amava profondamente l'Italia, tanto da considerarsi quasi fiorentino d'inclinazione e di sentimenti: infine, in Inghilterra s'era acquistato simpatie e stima universale. Poteva raffigurare così, da questa frequentazione e conoscenza di varie culture, quasi un'immagine dell'uomo europeo, cittadino d'un'Europa a venire, dove, dal tronco schietto dei caratteri nazionali, possa finalmente e naturalmente nascere una 'discors concordia'. Dello studioso, basti accennare che, attraverso l'educazione ricevuta dal padre, l'illustre Georg Gronau,

Gronau egli risaliva naturalmente alla tradizione dei grandi 'conoscitori'; dei Cavalcaselle, dei Morelli, dei Bode. Ne scaturiva l'insegnamento di esser fedeli alle opere più che alle teorie, alla ricerca concreta e instancabile dei fatti dell'arte. Fin dal volume 'Andrea Orcagna und Nardo di Cione', pubblicato a Berlino nel 1937 (rielaborazione della tesi di laurea sostenuta a Gottinga nel '34) la Sua attenzione prevalente si rivolse alla pittura fiorentina del '300; ed è segno di qualità non comuni aver tratto nuovi frutti da un terreno già così dissodato. Su questa strada, che non fu tuttavia percorsa da Lui con la mente preclusa dello 'specialista', continuò a procedere con successo, fino alle ultime, sottili investigazioni su Agnolo Gaddi e sulla giovinezza di Lorenzo Monaco, comparse sul 'Burlington Magazine'. A 'Paragone', che aveva seguito subito con simpatia, prometteva d'inviare i risultati d'una ricerca recentissima su Jacobello del Fiore, che la morte troppo precoce ha troncato inesorabilmente. Per noi questa è una ragione di più — non crediamo egoistica — di lamentare la scomparsa prematura d'un amico.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S. T. E. B. - BOLOGNA (III-1951)

PANORAMA DELL'ARTE ITALIANA

1950

a cura di MARCO VALSECCHI
e UMBRO APOLLONIO

Da Bo a Longhi, a Parronchi, da Anceschi a Ragghianti, a Mila; da Alvaro a Moravia, a Luzi, a Pavese, a Ungaretti e a Montale, vi hanno collaborato le firme più rilevanti della critica, della narrativa e della lirica.

È il primo di una serie di volumi che faranno, ogni anno, il punto sulla situazione artistica italiana, seguita e via via individuata attraverso le sue vicende; il primo ritratto *di una galleria destinata ad arricchirsi puntualmente.*

È un volume di 430 pagine, ha 120 illustrazioni, quasi tutte a piena pagina, dove i maggiori nostri artisti si trovano illustrati in studi monografici; e gli altri, meno noti, variamente citati. Di formato 17 × 24, rilegato e con sovracoperta a colori, costa L. 2.800

«Panorama» non trova riscontro in alcun'altra pubblicazione del genere in Italia, ed è quindi indispensabile, per l'informazione e l'aggiornamento, a chiunque ponga interesse alle cose dell'arte.

TORINO LATTES *EDITORI*

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci

LA CAPANNA INDIANA

Poesie

Piero Bigongiari

IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA

e altri studi

Seguiranno volumi di

EMILIO CECCHI, C. E. GADDA
JAMES BOSWELL

SANSONI FIRENZE